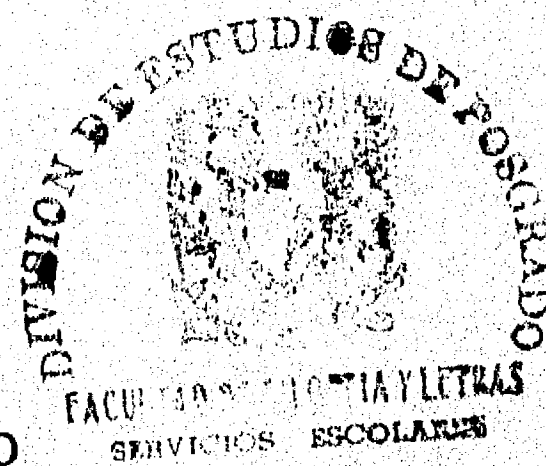


01091  
1  
20

**CRISTOBAL DE MEDINA VARGAS**  
**Y**  
**LA ARQUITECTURA SALOMONICA EN LA NUEVA ESPAÑA**  
**DURANTE EL SIGLO XVII**

Tesis  
que para optar al grado de Doctora en Historia del Arte  
presenta la

**Mtra. Martha Raquel Fernández García**



**DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**  
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

1996

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN.**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**TESIS**

**COMPLETA**

## INDICE

<b>INTRODUCCION</b>	1
<b>CAPITULO I</b>	
<b>LOS AÑOS DE FORMACION. EL PASO DEL MANIERISMO AL BARROCO</b>	15
El "manierismo novohispano"	16
El "eclectisismo" de mediados de siglo	42
El "protobarroco" en España	58
<b>CAPITULO II</b>	
<b>LA ARQUITECTURA SALOMONICA EN LA NUEVA ESPAÑA. MODELOS Y ANTECEDENTES</b>	71
La importancia simbólica de la columna salomónica	72
Análisis formal de las columnas del Vaticano	77
Los modelos contrarreformistas y barrocos de la columna salomónica	79
Los retablos salomónicos de la Nueva España en el siglo XVII	90
El retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla	90
Los primeros retablos salomónicos de la Nueva España	117
La arquitectura salomónica	143
La arquitectura española con columnas salomónicas	145
El urbanismo en tiempos del barroco	176
La columna salomónica en pinturas, dibujos y tapices	186
La columna salomónica en los grabados	212
La columna salomónica en el mueble civil y religioso	220
La columna salomónica en objetos, relieves y monumentos efimeros	231
Algunos temas importantes	236
<b>CAPITULO III</b>	
<b>CRISTOBAL DE MEDINA VARGAS: ENTRE LA TRADICION Y LA MODERNIDAD</b>	261
Los primeros trabajos (1659-1668)	262
Los primeros nombramientos (1672-1680)	278
La adopción de la columna salomónica (1681-1690)	319
El final (1691-1699)	398
Cristóbal de Medina Vargas: entre la tradición y la modernidad	418
La columna salomónica en la obra de Cristóbal de Medina	426
El mecenas y los patronos	438



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

<b>CAPITULO IV</b>	
<b>LA ARQUITECTURA SALOMONICA EN LA NUEVA ESPAÑA</b>	
<b>DURANTE EL SIGLO XVII</b>	447
La columna salomónica en la arquitectura novohispana del siglo XVII	449
La influencia de la capital	449
El helicoide discreto	457
La sensualidad del helicoide	460
El alargamiento del helicoide	463
El lejano recuerdo de los modelos primigénios	466
Los fustes excepcionales	470
Las columnas entorchadas	477
La arquitectura salomónica en la Nueva España	484
El salomonismo en la Nueva España y el triunfo de la arquitectura barroca	492
<b>CONCLUSIONES</b>	
<b>UNA VERSION DE LA HISTORIA DEL PROCESO</b>	513
La columna salomónica en tiempos del manierismo	513
La columna salomónica en tiempos del cambio: el protobarroco español y el eclectisismo novohispano	524
La arquitectura salomónica en el siglo XVII	549
Los años setenta y los nuevos modelos	549
Los años ochenta y el triunfo del soporte salomónico	558
Los años noventa y el nuevo lenguaje del salomonismo	581
<b>APENDICE DOCUMENTAL</b>	589
<b>GLOSARIO DE TERMINOS</b>	837
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	849
<b>LISTA DE ILUSTRACIONES</b>	879

## INTRODUCCION

Cuando realicé mi tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte sobre el tema de los maestros mayores de arquitectura en la Nueva España durante el siglo XVII, uno de los arquitectos que más me interesaron fue Cristóbal de Medina Vargas Machuca. A través de documentos que localicé en el Archivo General de Indias, de Sevilla, pude darme cuenta de su participación en obras importantes de la ciudad de México: no sólo la Catedral, sino otros, como los conventos de monjas, obras de carácter público y casas habitación. De hecho, el primer artículo formal que escribí para ser publicado lo dediqué a la participación de Cristóbal de Medina en la reconstrucción del acueducto de Santa Fe.

Pero mi interés por ese maestro mayor creció aún más cuando me di cuenta de que en la historiografía no se le había considerado nunca como un arquitecto importante al contrario, Heinrich Berlin llegó a afirmar que, a pesar de que Cristóbal de Medina había sido maestro mayor de la Catedral de México, parecía que había sido un arquitecto mediocre, lo que por supuesto no hubiera sido imposible; sin embargo, como lo había hecho notar Diego Angulo, a él había correspondido levantar las portadas catedralicias con columnas salomónicas, consideradas entre las obras más tempranas de la Nueva España con ese tipo de soporte, junto con los templos de Santa Teresa la Antigua y San Agustín, de la ciudad de México.

Por alguna de esas circunstancias fortuitas que mucho ayudan en las investigaciones, el día que concluía mi programa de trabajo en el Archivo de Indias, localicé la "Probanza de méritos y servicios" de Cristóbal de Medina, documento en el cual se comprobaba que no sólo había trabajado hasta el año de 1685 en obras tan importantes como el claustro del Oratorio de San Felipe Neri, sino que había participado en la reconstrucción del templo de



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

San Agustín y había edificado la iglesia de Santa Teresa la Antigua, con lo cual se perfilaba como un arquitecto no sólo importante, sino también vanguardista, como quedó reflejado en el apartado que a él dediqué en la tesis de maestría, que después fue publicada.

A partir de entonces nació en mí el interés de dedicar a Cristóbal de Medina un estudio biográfico, el cual, a pesar de mis intenciones, se vio relegado varios años por ocuparme de otros temas y otras actividades académicas dentro y fuera de la Universidad. No obstante, la información sobre el arquitecto me fue llegando de diverso modo: a veces de manera casual entre los legajos que consultaba para otros asuntos y, la mayor parte de las veces, a través de mis amigos y colegas, quienes con gran generosidad me fueron obsequiando referencias, fotocopias y, en muchas ocasiones también, versiones paleográficas de cuanto documento sobre el maestro Medina Vargas iban encontrando. A todo eso, se vinieron a agregar datos y nuevas referencias documentales que fueron apareciendo en diversas publicaciones.

De esa manera, a lo largo de aproximadamente quince años, las referencias y el material documental fueron creciendo de tal manera que se volvió prácticamente inmanejable en un solo estudio, especialmente por la riqueza de información que se puede encontrar en esos documentos para dos de los grandes temas de la arquitectura novohispana: la casa habitación y la arquitectura religiosa. La primera, ha sido casi olvidada por los estudios contemporáneos: con excepción de los grandes palacios del siglo XVIII, el tema ha sido poco abordado, sobre todo en lo que se refiere al siglo XVII, situación explicable por el hecho de que conservamos muy pocas casas de aquella época y su reconstrucción ha de hacerse básicamente a partir de documentos. Y es por esa razón que, aprovechando todo el acervo documental que ya se ha podido reunir sobre la casa habitación construida por Cristóbal de Medina, dedicaré, en el futuro, un estudio especial a ese tema.

Seleccioné entonces, como primera investigación sobre Cristóbal de Medina, su trabajo en la arquitectura religiosa. Si, como había podido probar, ese arquitecto había construido los primeros monumentos con columnas salomónicas de la Nueva España: por lo menos el templo de Santa Teresa la Antigua y las portadas de la Catedral de México, y puede atribuírsele también la portada de la iglesia de San Agustín, lo que correspondía era realizar un estudio acerca de la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo



XVII para conocer la forma en que ese maestro había llegado a la utilización del soporte salomónico y explicarnos el éxito ulterior que tuvo.

Debo decir además, que hasta el momento, no he localizado ninguna referencia respecto a que este peculiar soporte haya sido utilizado en la arquitectura civil novohispana. Tal vez su importancia simbólica hizo que su empleo se limitara a la arquitectura religiosa, tal como al parecer ocurrió también en España durante el siglo XVII.

Por la relevancia del tema, decidí proponerlo, primero, como la investigación principal para desarrollar en mi trabajo como investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y, después, con autorización del Consejo Técnico de Humanidades, como tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte, en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad, el cual, por fortuna fue aceptado por los miembros de la Comisión Dictaminadora de la División de Estudios de Posgrado. Espero que los resultados obtenidos en este estudio se encuentren, efectivamente, a la altura del grado que pretendo alcanzar, del nivel esperado en un miembro de uno de los institutos de investigación más prestigiados del mundo y, también, de la obra del maestro Cristóbal de Medina, que he pretendido historiar.

Para llevar a cabo la investigación, más que una hipótesis previa, era necesario plantear los problemas que se tenían que abordar, a saber: la formación artística que había tenido Cristóbal de Medina y sus posibles maestros; el momento artístico en el que se encontraba cuando realizó las primeras obras con columnas salomónicas en la Nueva España; el contexto local en cual el arquitecto había incorporado ese soporte en la arquitectura, el desarrollo que había tenido la columna salomónica en arte novohispano durante el siglo XVII, con el objeto de proponer alguna clasificación tipológica y, finalmente, la manera en que se había integrado el soporte salomónico a los demás elementos que conforman un edificio: plantas, alzados, elementos decorativos, etcétera, así como su relación con el espacio urbano.

Pero claro es que la adopción del soporte salomónico no fue un hecho que se hubiera presentado solamente en la Nueva España, de manera que había que establecer el origen del soporte y su utilización a partir de la Contrarreforma en Europa, todo ello con el objeto de tratar de conocer los posibles modelos y antecedentes de la arquitectura salomónica



novohispana. Ciertamente la historiografía había planteado varias hipótesis al respecto, pero a decir verdad tales hipótesis no eran muy convincentes, no sólo porque en algunas ocasiones las obras europeas citadas eran posteriores a las novohispanas, sino porque existen aspectos en los soportes salomónicos de aquellas obras que difieren de los novohispanos. Por esa razón, decidí también realizar mi propio análisis de las obras europeas con columnas salomónicas, que se consideran más representativas en ese sentido, un estudio paralelo, pero relacionado con el tema general, con el objeto de indagar en los mismos temas que planteaba para el estudio de la arquitectura salomónica en la Nueva España.

En ambos casos, fue necesario revisar no solamente edificios con columnas salomónicas, sino también la forma en que se presentó en pintura, grabados, muebles, objetos y, muy especialmente, tratados de arquitectura y retablos. Debo decir que salvo los casos más representativos e importantes de Italia, en el análisis de los retablos y de la arquitectura, me centré sobre todo en España y en la Nueva España. Pero siempre realicé una lectura personal, que podría calificarse, si no fuera muy pretencioso, como una relectura de todo el conjunto de obras que seleccioné.

Con todo, se fue conformando un análisis comparativo del desarrollo formal de la arquitectura salomónica novohispana y la española, que dio por resultado conclusiones interesantes respecto a las semejanzas y diferencias que guardan las tipologías del soporte salomónico, sus modelos, su relación con la arquitectura, la función que cumplieron y el espacio urbano al que se integraron.

Asimismo, pude explicar la obra de Cristóbal de Medina y la adopción de la columna salomónica en la arquitectura novohispana, no solamente en un contexto local, sino dentro de un proceso artístico más general en el que también estaban involucrados los artistas europeos.

De esta manera, entre los muchos enfoques con que se puede abordar el estudio de lo salomónico, tomé el partido del desarrollo formal. Por supuesto, no me desentiendo de la importancia simbólica de los soportes salomónicos, ni de su vinculación con las reconstrucciones ideales del Templo de Jerusalén, pero es claro que esos temas podrían analizarse en estudios particulares.

Para llegar entonces a los objetivos deseados, dividí la tesis en cuatro capítulos: el primero, que titulé "Los años de formación. El paso del manierismo al barroco", lo dediqué a tratar de explicar, precisamente, el proceso artístico de cambio que se llevó a cabo en la arquitectura, entre el manierismo novohispano y el barroco, asimismo novohispano. En él planteo los dos momentos que puedo reconocer en el manierismo novohispano y analizo las obras más representativas de cada uno; pero también hago un análisis de algunas obras que manifiestan la llegada de nuevas corrientes artísticas a la arquitectura novohispana en un momento que he denominado el "eclectisismo" de mediados de siglo. Para intentar comprender mejor el contexto general en el cual se dieron esos enlaces estilísticos en la arquitectura novohispana, hago un breve recuento del movimiento que los investigadores hispanos denominan "protobarroco" español.

El segundo capítulo está dedicado a analizar los modelos (posibles o reales) y los antecedentes de la arquitectura salomónica en la Nueva España. Comienzo con la importancia simbólica de la columna salomónica y el análisis de las columnas vitíneas del Vaticano que, según la tradición, pertenecieron al Templo de Salomón. Después hago un recorrido por los modelos formales, contrarreformistas y barrocos de la arquitectura salomónica: el Baldaquino de San Pedro, el Discurso sobre el Templo de Salomón de Pablo de Céspedes y la Regla de los cinco órdenes de Iácome Vignola, así como los tratados de arquitectura que surgieron como consecuencia de ellos: los de fray Juan de Ricci, el de Juan Caramuel y el de Guarino Guarini.

En el mismo capítulo analizo los retablos novohispanos que, al haber incorporado la columna salomónica antes que la arquitectura, en teoría podrían haber sido modelos de Cristóbal de Medina, mientras que, sin duda, fueron su antecedente más cercanos. Comienzo con el retablo de los Reyes, de la Catedral de Puebla, que fue la primera obra novohispana, conocida hasta ahora, que adoptó el soporte helicoidal y continuó con los demás retablos salomónicos de la Nueva España realizados entre 1672 y 1684: desde luego, los conservados en la actualidad, pero también aquéllos de los que tenemos noticias documentales o bibliográficas. Propongo una cronología tentativa de ellos, una metodología de análisis para encontrar sus constantes y sus variantes, y realizo una clasificación aproximada de la tipología de sus columnas salomónicas. Al mismo tiempo, me ocupo de los

retablos salomónicos de España realizados durante el siglo XVII, para conocer las semejanzas y diferencias que guardan con los del virreinato.

En ese mismo capítulo, realizo una revisión de la arquitectura española con columnas salomónicas: la tipología de esos soportes, su incorporación a los espacios y diseños compositivos y la función que cumplieron en los edificios. Asimismo, dediqué un apartado al urbanismo imperante en las ciudades más importantes de Italia, España y México, para conocer la forma en que se integró a ellos la arquitectura barroca.

Finalmente, analizo la tipología de los soportes helicoidales, así como la función que tuvieron en la pintura, los tapices, los grabados, los muebles y los objetos de uso civil y religioso, siempre con la intención de buscar su relación con las salomónicas empleadas en la arquitectura.

El capítulo tercero está dedicado, íntegramente, a la obra de Cristóbal de Medina, la cual dividí en cuatro etapas: la primera, de 1659 -en que presentó su examen para obtener el título de maestro de arquitectura- a 1668. Dentro de la producción del arquitecto en esa época, destacan la fábrica de la espadaña de la iglesia de la Santísima Trinidad (1663) y la de la torre del templo de San Jerónimo (1655), así como la construcción del convento de capuchinas de San Felipe de Jesús (1665-1667).

En la segunda etapa, en la que se comienza a consolidar su carrera y su prestigio, y vendrían los primeros nombramientos y los primeros contratos importantes, iría de 1672 a 1680. En efecto, durante ese lapso fue electo como veedor del gremio, cargo con el que aparece en documentos del año de 1672 y en el que fue reelecto, por orden del virrey fray Payo Enriquez de Rivera, el 20 de julio de 1676; asimismo, el 3 de junio de 1679 el mismo virrey le otorgó el nombramiento de maestro mayor de arquitectura de las Provincias de la Nueva España, en las ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte, quien ocupaba ese cargo desde el año de 1656, nombramiento del que recibió la confirmación del rey el 13 de marzo de 1680.

De este periodo de trabajo de Cristóbal de Medina, resaltan en importancia, las siguientes obras: la construcción del Primer Misterio del Rosario, dedicado a la Encarnación (1675-1676); la edificación de la capilla del Sagrario de la Parroquia de la Santa Veracruz

(1677-1678) y la fábrica del claustro del convento de Nuestra Señora de los Angeles de Churubusco (1678).

La tercera etapa de actividad que reconozco en la obra del arquitecto Medina, que correría de 1681 a 1690, será la más importante en cuanto que señala el momento en que afianza su carrera al convertirse en el arquitecto oficial del virreinato y, además define su estilo artístico con la adopción de la columna salomónica. Así, a la muerte de Luis Gómez de Trasmonte, ocurrida el 28 de septiembre de 1684, fue nombrado por el virrey maestro mayor titular, del cual recibió la debida confirmación del rey el 21 de junio de 1686.

Las obras que Cristóbal de Medina realizó a lo largo de esa década fueron las más importantes de su carrera y las más significativas para la arquitectura salomónica de la Nueva España, a saber: el templo de Santa Teresa la Antigua (1678-1684), la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de la ciudad de México (1681-1682), la portada principal del templo de San Agustín (en la que estaba interviniendo el año de 1681), la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén (1681), la cúpula de la escalera del hospital de Jesús (1683), el claustro del Oratorio de San Felipe Neri (1684), las portadas procesionales de la Catedral del México (1687-1688), el claustro del hospital de San Juan de Dios (1685), la Quinta Capilla de la Vía Sacra (1686), la portada oriente del crucero de la Catedral de México (1687-1688) y la portada poniente del crucero de la Catedral de México (1688-1689). Además le atribuyo la construcción de las portadas atriales del templo de Santo Domingo de la ciudad de México (1681-1682) y la capilla de la Tercera Orden de San Agustín (comenzada hacia 1690 y dedicada el año de 1714).

La última etapa de trabajo de Cristóbal de Medina, coincide con el final de su vida, pues el arquitecto falleció el 12 de agosto de 1699 y fue sepultado en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México. Claro que, de todos modos, los últimos nueve años de su vida los pasó trabajando, en esa época amplió la parroquia de Santa Catalina Mártir, a la cual hizo el crucero -pero sin la cúpula que conservamos- y la capilla mayor (1691) y, además, concluyó la fábrica de la Capilla del Calvario de la Vía Sacra de la ciudad de México (1698). Por mi parte, también le atribuyo la portada lateral de la parroquia de Santa Catalina (1691).

Además de contar brevemente la historia de cada uno de esos monumentos para contextualizar los trabajos realizados en ellos por Cristóbal de Medina, dedico un apartado a su análisis de conjunto, en el cual muestro la manera en la que el arquitecto logró incorporar los elementos de la modernidad artística de entonces a la tradición arquitectónica de la Nueva España y, además, abro un espacio concreto para analizar la forma en que integró la columna salomónica a sus obras: el sentido que tuvo, las tipologías que eligió y la función que le hizo cumplir. Asimismo, me ocupo de esclarecer las relaciones formales que pueden encontrarse entre la obra de Cristóbal de Medina y la arquitectura española con columnas salomónicas, no sólo para reforzar el análisis comparativo, sino para situarla en un contexto más amplio y general, y con ello deslindar lo que de convencional y de originalidad tiene su trabajo.

Como complemento a este capítulo, anexo un apéndice documental conformado por los sesenta y nueve documentos, que hasta ahora se han localizado, referentes a la actividad de Cristóbal de Medina en la arquitectura religiosa de la ciudad de México y en sitios que hoy forman parte del Distrito Federal. Algunos ya han sido publicados por mí misma y por otros investigadores, pero la gran mayoría son inéditos: algunos fueron descubiertos directamente en los archivos documentales y, de otros, se localizaron las referencias a través de diversas publicaciones.

El capítulo cuarto de la tesis está dedicado a la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII. En él analizo las diversas tipologías del soporte salomónico que se pueden encontrar en los monumentos novohispanos de esa época: los que coinciden con los europeos y los que se crearon en la Nueva España, propongo nuevamente una clasificación tentativa de ellos y las relaciones que pueden encontrarse con los empleados por Cristóbal de Medina. Además, realizo una revisión de las características más importantes de la arquitectura barroca para conocer la manera en que el soporte salomónico se integró a ella, así como para explicar su función.

En el último apartado de ese capítulo me ocupo del salomonismo en la Nueva España y el triunfo de la arquitectura barroca: las razones teóricas, artísticas e históricas, por las cuales considero que al momento en que Cristóbal de Medina llevó la columna salomónica a las portadas, se produce el triunfo de la arquitectura barroca en México, pero



también intento mostrar la relación que otros elementos presentes en la arquitectura de aquella época se encuentran relacionados con el salomonismo. Aunque estoy conciente de que ese tema merecería un estudio aparte, quise ocuparme de dos aspectos que me parecen capitales en la arquitectura novohispana del siglo XVII: las plantas céntricas y las formas poligonales, especialmente, la octogonal que se difundió de tal manera, que Diego Angulo llegó a hablar del "triunfo del octágono", por ello intento presentar una hipótesis acerca de la relación simbólica que puede quizás encontrarse entre esos elementos y el Templo de Salomón, esto no solamente para probar la importancia que el salomonismo había alcanzado en la Nueva España, sino principalmente como una vía para tratar de comprender a la arquitectura salomónica ya no únicamente a partir del soporte, sino como un conjunto de elementos formales integrados al mismo sentido simbólico.

En mi opinión, el edificio que representa con mayor claridad esa idea es el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, comenzado el año de 1694 o 1695 y dedicado el de 1709, con el cual finalizo la investigación del tema, pues la Basílica, ciertamente marca un cambio en el lenguaje formal de la arquitectura barroca, aunque el mensaje hierosolemitano que transmite, es el mismo que de la Catedral de México y de las obras con columnas salomónicas levantadas por Cristóbal de Medina.

De lo dicho, se desprenden los límites temporales de este estudio: comienza con el proyecto de las primeras catedrales novohispanas, como los edificios más representativos de la primera etapa del manierismo, y concluye con la construcción del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y la muerte del maestro Cristóbal de Medina.

Ahora bien, a partir de esos cuatro capítulos de análisis, pude llegar a un capítulo de conclusiones, que titulé, en términos genéricos: "Una versión de la historia del proceso", aunque en realidad se trata de mi propia versión de la historia de varios procesos: el de la adopción de la columna salomónica en el arte, especialmente a partir de la Contrarreforma, el del desarrollo formal del soporte salomónico en las diferentes manifestaciones artísticas, el del surgimiento de las obras que se constituyeron en verdaderos modelos del soporte salomónico, el de la historia de la arquitectura novohispana, el de las características formales de esa arquitectura y su relación con la europea, el del desarrollo de la obra de Cristóbal de Medina y la integración del soporte salomónico a la tradición arquitectónica novohispana,

el de la conformación de las diferentes tipologías del soporte salomónico en esa misma arquitectura y el del surgimiento de diversos lenguajes formales relacionados con el salomonismo.

Por lo tanto, no es una, sino varias hipótesis las que he planteado a lo largo de esta investigación, entre ellas, puedo mencionar que no todas las obras con columnas salomónicas se constituyeron en modelos para levantar o reproducir ese soporte: fueron solamente algunas las que alcanzaron esa categoría y a ellas acudieron tanto los artistas europeos, como los novohispanos; asimismo, es claro que esos modelos no constituyeron dogmas, sino solamente puntos de partida para los artistas que, siguiendo las ideas o las formas que de ellos les gustaba o les convenía, desarrollaban después sus obras con gran libertad de recreación y de verdadera creación, y esto, que queda manifiesto en las propias obras, también lo explicitan tácitamente los propios tratadistas, con lo que quedan descartadas las "malas interpretaciones" de los modelos.

Asimismo, he planteado la independencia con la que se desarrolló la arquitectura de la Nueva España respecto, no sólo a la europea, en general, sino de la española, en particular: la arquitectura española no fue el "filtro" por el cual se interpretaron los modelos y, a partir de esa interpretación llegó a la Nueva España, es decir, que la arquitectura novohispana no es consecuencia de la española, sino que su proceso fue paralelo al de ella: ambas partieron de los mismos modelos y ambas llegaron a sus propios resultados; aunque se pueda hablar de coincidencias, en este caso son más importantes las divergencias.

De ahí que sea necesario, ciertamente, conocer los puntos de partida comunes a todos, pero después, se debe también hacer un esfuerzo por analizar la arquitectura novohispana a partir del proceso artístico de la Nueva España, no a partir de los que se desarrollaron en Europa o en España, si en verdad deseamos llegar a comprenderla.

A esas hipótesis de carácter general, se unen otras que se refieren a asuntos más concretos, como la idea del nacimiento de la tradición arquitectónica novohispana, a partir de la segunda etapa del manierismo. A ello se unen las características que asigno a la arquitectura que conforma esa tradición.

Asimismo, puedo mencionar lo relativo a las clasificaciones tipológicas de los soportes salomónicos que se encuentran en la arquitectura y en la retablistica españolas y

novohispanas, así como las propuestas tentativas de una cronología para los primeros retablos novohispanos con columnas salomónicas y la metodología que aplico para su análisis, que también es, simplemente, una propuesta.

Finalmente, también puedo mencionar como una hipótesis importante por la obra a la que se refiere, la que propongo en relación con la autoría del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla: en mi opinión -y en contra de lo que se ha sostenido y repetido a lo largo de cuatro siglos- es una obra diseñada en la Nueva España.

Para concluir esta introducción, debo expresar mi agradecimiento a las siguientes personas e instituciones sin cuya colaboración y apoyo este trabajo no hubiera podido desarrollarse: en primer lugar, al Instituto de Investigaciones Estéticas, mi Instituto, que me brindó todo su apoyo para llevar a cabo este trabajo: a través de su Archivo Fotográfico obtuve la mayor parte del material gráfico que lo ilustra y, en su Biblioteca, los libros y las revistas que necesité para aprender y comprender todo lo relacionado con el tema.

De la Sección de Archivos y Hemerotecas debo agradecer la colaboración de todos sus miembros en la búsqueda, fotocopiado y paleografía de la mayor parte de los documentos que conforman el "Apéndice Documental" de este trabajo, pero muy especialmente, a mis colegas y amigos de siempre: Delia Pezzat, Mina Ramírez Montes, Raquel Pineda, Flora Elena Sánchez Arreola y José Luis López Reyes (q.e.p.d.). Del mismo modo agradezco al Archivo General de Indias de Sevilla, que siempre con buena disposición ha acogido mis solicitudes documentales, lo mismo por correspondencia, que cuando he podido asistir personalmente.

Al Sr. Pedro Cuevas, quien siempre ha hecho posible que las fotografías que he conseguido tomar con mi ya antigua cámara, logren claridad visual, gracias a su excelente trabajo en el laboratorio.

A la Lic. Teresa Marín, paciente maestra de cómputo, que de un modo casi milagroso, hizo posible que yo lograra manejar una computadora para realizar precisamente esta investigación.

Asimismo, quiero expresar mi agradecimiento al Ministerio de Asuntos Exteriores de España, pues gracias a la "Beca de Hispanistas" que me otorgó, pude realizar un viaje por Italia y España, que no solamente me permitió llevar a cabo personalmente los análisis de las



obras que me interesaban, sino que, además, me facilitó el acceso a archivos, bibliotecas y librerías para actualizar la bibliografía sobre el tema y confrontar mis hipótesis con los especialistas europeos. Del mismo modo, gracias a la comprensión de la Mtra. Rita Eder, Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas, esa dependencia me concedió un apoyo económico para llevar a cabo ese necesario viaje; por ello, le expreso mi más sincero reconocimiento.

Al Dr. Emilio Gómez Piñol, al Dr. Enrique Valdivieso, al Dr. Jesús Miguel Palomero Páramo, al Dr. Juan Antonio Ramírez, al Dr. Alejandro Barral y a la Mtra. Stefania Tuzzi, mis más sinceras gracias por el apoyo que me brindaron durante mi estancia en Italia y en España: de sus consejos y sugerencias me serví mucho para llevar a buen fin el trabajo. A mis amigos el Dr. Rafael Cómez y la Lic. Faustina Torre, agradezco tanto su interés por el tema de esta investigación, como su hospitalidad.

Del mismo modo agradezco al Dr. Antonio Bonet Correa, no solamente la paciencia, el interés y los comentarios que hizo a mi trabajo, sino también las muestras de amistad que siempre ha tenido conmigo. Debo decir que gracias a él, el último viaje que realicé por España fue, ciertamente, más amable y grato de lo esperado.

También deseo dedicar un recuerdo y un agradecimiento muy profundo, al Dr. Edmundo O'Gorman (q.e.p.d.), maestro y amigo entrañable, quien me ayudó a desterrar muchas sombras y fantasmas en el camino de la investigación de la Historia y de la Historia del Arte.

Al Dr. Gustavo Curiel y al Dr. Antonio Rubial, mis colegas y amigos de toda la vida, les agradezco, no solamente sus orientaciones y sugerencias, sino principalmente el haber aceptado fungir como Revisores de esta tesis: tarea nada fácil y ciertamente, ingrata.

Al Dr. Ricardo Prado, al Dr. Alfonso Martínez, a la Dra. Nelly Sigaut y a la Mtra. Elena I. Estrada de Gerlero, quienes amablemente aceptaron leer y juzgar esta investigación, y fungir como sinodales en el examen de grado. Les agradezco no solamente el tiempo y el trabajo que invirtieron en esa labor, sino principalmente el interés que mostraron por este estudio, manifiesto en las muy pertinentes observaciones y sugerencias que a él hicieron y que, sin duda, lo enriquecieron.

Mención especial merece, sin lugar a dudas, el Mtro. Jorge Alberto Manrique, a quien agradezco no únicamente la Tutoría de esta tesis, sino su orientación, su guía y, sobre todo, su amistad, en lo que va de mi vida académica y profesional. Aunque estoy segura de que este trabajo no tiene los alcances suficientes, debo decir que no podía ser, sino a él a quien deseo dedicarlo, pues es ésta la investigación con la que concluyo, lo que llaman, la "educación formal" dentro de la Universidad en una especialidad que inicié con el maestro Manrique hace ya muchos años, gracias precisamente a su cátedra.

## CAPITULO I

### LOS AÑOS DE FORMACION. EL PASO DEL MANIERISMO AL BARROCO

...lo que parece cierto es que existe un sustrato manierista en la base de nuestro barroco, y que por eso éste no es sólo la importación más o menos deformada de los modelos allende el Atlántico, sino que, además es resultado de las propias premisas locales manieristas.

Jorge Alberto Manrique

Cristóbal de Medina fue bautizado en el Sagrario de la Catedral de México, ubicado entonces en la capilla de San Isidro, el 26 de julio de 1635<sup>1</sup> y murió el 12 de agosto de 1699.<sup>2</sup> Fue examinado "...en el arte de albañilería y cantería..." el 14 de julio de 1659,<sup>3</sup> lo que quiere decir que sus años de formación en el terreno de la arquitectura debió de vivirlos de 1650-52 a 1659, o sea, en los tiempos en que la arquitectura de la Nueva España estaba transformándose del sobrio y elegante manierismo al rico y teatral barroco.

---

<sup>1</sup> ASM (Libro de bautismos de españoles, 30 de octubre de 1634-diciembre de 1639, fol. 62 vto.).

<sup>2</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 114 y 311, Apud: ASM (Libro de difuntos españoles, años 1698-1707, fol. 36 r.).

<sup>3</sup> María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas: "La importancia de las fuentes documentales...", p. 605, Apud: AGN (Media Anata: 185).



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

### El "manierismo novohispano"

En términos generales, el manierismo, tal como lo definen estudiosos como Jorge Alberto Manrique, fue un arte culto, ciudadano y secular, que abandonó el abigarramiento decorativo y tuvo reglas muy precisas. Utilizó el repertorio formal inspirado en la antigüedad clásica con mayor cuidado y conocimiento de causa, tratando de seguir los tratados de arquitectura que se ocuparon de explicar y codificar sus principios, valores y reglas.

En Nueva España, el primer monumento manierista que existió fue el Túmulo Imperial que a la memoria de Carlos V levantó el arquitecto Claudio de Arciniega en la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de la ciudad de México, el año de 1559. Los más importantes, sin duda, fueron las primeras grandes catedrales de las ciudades de México, Puebla, Guadalajara y Mérida.

El manierismo en la Nueva España, hizo uso de fuentes similares a las empleadas en Europa y asimismo, igual que los artistas europeos, los arquitectos novohispanos hubieron de realizar su propia lectura de esas fuentes, su propia interpretación y su propia adaptación a necesidades constructivas concretas. En consecuencia, como bien afirma Jorge Alberto Manrique, puede definirse como "manierismo novohispano"

...pero en el que sería inútil buscar tales o cuales características explícitas del modelo manierista de Europa; asumo la conveniencia del término con esas salvedades, así como desde hace mucho hemos asumido el término barroco mexicano, dando por descontado que no se dan en él muchas de las características del barroco europeo.<sup>4</sup>

En esas cualidades novohispanas del manierismo se encuentra el germen de nuestro barroco. De acuerdo con Manrique

...lo que parece cierto es que existe un sustrato manierista en la base de nuestro barroco, y que por eso éste no es sólo la importación más o menos deformada de los modelos allende el Atlántico, sino que, además es resultado de las propias premisas locales manieristas.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Jorge Alberto Manrique: "Las catedrales como fenómeno manierista", p. 76.

<sup>5</sup> Idem.

Por tal motivo, para comprender el proceso arquitectónico de la Nueva España que la llevó a transitar del manierismo al barroco, parece necesario comprender esas "premisas locales manieristas", analizar el "manierismo novohispano".

No creo necesario repetir aquí las características de todos los monumentos manieristas novohispanos que han acaparado la atención y han sido objeto de estudios especiales por parte de otros investigadores, pero en cambio, me parece pertinente recordar lo que puede considerarse precisamente como "manierismo novohispano". En relación con ese fenómeno artístico general que denominamos manierismo, Jorge Alberto Manrique reconoce dos momentos: uno, que denomina manierismo "strictu sensu",

...que es aquel que se ocupa de aplicar con la mayor corrección posible las normas o que, cuando más, busca débilmente una manera de superación por la combinación de normas diferentes de las diferentes escuelas. Es el típico momento de la "corrección", en donde la preocupación por poner en práctica las reglas de alguna manera cohibe la personalidad de los artistas; las obras, entonces, responden a un medio tono o tono menor, muy característico de tanta de la producción italiana -especialmente en arquitectura- hacia la segunda mitad del siglo XVI.<sup>6</sup>

A la segunda etapa del manierismo el autor citado la denomina manierismo "avanzado", que es aquella en la cual

...se inicia un juego con las formas instituidas, que necesariamente lleva la violación de ellas; de lo que se trata es de ir más allá de la regla, de sobrepasarla...<sup>7</sup>

Con lo cual se pone en crisis definitivamente el ideal de perfección del Renacimiento italiano. Es, ciertamente, este manierismo "avanzado" el que

...se acerca a las soluciones que después emplearía el barroco, e incluso...hay coincidencias de formas en uno y otro momento. Precisa, sin embargo, hacer clara una distinción: las violaciones a las normas cuando se dan en el manierismo, son el resultado de una situación de crisis; cuando se sistematizan en el barroco son producto de una nueva fe, de una creencia definida. Así pues, las violaciones del manierismo "avanzado" son esporádicas, expedientes de que se echa mano para enfrentarse a una

<sup>6</sup> Jorge Alberto Manrique: "Reflexiones sobre el manierismo en México", p. 24.

<sup>7</sup> Ibidem, pp. 24-25.

inconsistencia, a una carencia de seguridad, y que dependen de la buena imaginación y aun del capricho de los artistas.<sup>8</sup>

Estos dos momentos del manierismo también se pueden encontrar en la Nueva España, aunque sus resultados fueron muy diversos a los europeos. Al llegar el manierismo, la Nueva España estaba sufriendo una serie de cambios. El propio Manrique explica que a fines del siglo XVI, lo que en realidad sucede es que “se cierra un ciclo”,

...muere un mundo, atrás quedan la conquista armada, la evangelización, las acciones épicas, los intentos de teocracia monástica, la encomienda, todo lo que podemos considerar el “primer proyecto de vida novohispana”; y todavía no se define claramente el que será el “segundo proyecto de vida”, aquél propuesto por los criollos y que articularía la vida del país hasta los finales de la época colonial.<sup>9</sup>

Es decir, que la llegada de las formas manieristas a la Nueva España coincide con la construcción del nuevo proyecto de vida, manifiesto en la arquitectura a través de ir adoptando la modernidad artística y definiendo el gusto y la tradición arquitectónica local. Así, a los criollos les vino bien la adopción de formas manieristas en esta construcción de su nuevo proyecto de vida, en la definición de su personalidad, pues esta modalidad artística, amén de ser en sí misma una búsqueda de nuevas soluciones, tiene, entre otras características, como se ha dicho, la de ser culta y citadina, y la de apegarse a los cánones del arte clásico. La primera cualidad, es decir la de ser un arte culto y prestigiado, venía muy bien a esos criollos necesitados de elementos competitivos en ese sentido, con Europa; el hecho de apegarse a los cánones clásicos, aunque los llegara a alterar, apoyaba a los criollos de dos maneras: por un lado, les proporcionaba seguros pilares a los cuales poder aferrarse en su natural inseguridad y, por otro, les facilitaba la aplicación de valores artísticos ya probados y aprobados en el Viejo Mundo. Esto último de gran importancia, pues les proporcionaba lo que hoy podríamos definir como historicidad.

Ahora bien, consideremos que los artistas novohispanos, o los que en la Nueva España se establecieron, no tuvieron ni la experiencia renacentista italiana, ni contacto con los artistas y las obras del manierismo “strictu sensu”, de manera que casi el único

<sup>8</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>9</sup> Jorge Alberto Manrique: “Las catedrales como fenómeno manierista”, p. 75.



instrumento que tuvieron a la mano para levantar obras modernas, a lo "manierista" fueron, como he dicho, los tratados. Si bien éstos fueron útil instrumento también para los artistas europeos pues, como bien afirma Jorge Alberto Manrique, "...era la manera segura de satisfacer el prurito de perfección",<sup>10</sup> y como punto de referencia para alterar las reglas, en Nueva España fueron indispensables, a tal punto que donde el tratado no aportaba soluciones, "...el arquitecto hubo de inventárselas, y las más de las veces acudiendo a expedientes del estilo gótico".<sup>11</sup>

Bajo estas circunstancias, las características manieristas de los monumentos de la Nueva España tuvieron que ser distintas a las de los europeos, y a través de ellas, en los dos momentos del manierismo novohispano, se irá conformando -en un prolongado proceso- la tradición arquitectónica local.

Como dije al principio del capítulo, es un hecho que el proyecto artístico manierista más importante de México, que lo es también del "nuevo proyecto de vida" planteado por los criollos novohispanos, fue la construcción de las catedrales, de manera que iniciaremos por apuntar algunas de sus características más sobresalientes. Comencemos por sus plantas: éstas fueron variadas, de hecho, en un principio no se estableció ninguna regla concreta que precisara el número de naves que debía tener una catedral moderna en la Nueva España; así, las catedrales de Mérida y Guadalajara tuvieron tres naves; la de México, por su parte, fue proyectada originalmente de siete naves, y tanto ésta como la de Puebla, terminaron finalmente con cinco naves.

Para dividir cada una de esas naves, se prefirieron los machos de columnas, como en las catedrales de México, Puebla y Guadalajara; pero también se experimentó con soportes cilíndricos de gran anchura, como en la catedral de Mérida. También fue posible emplear capillas hornacinas en los muros extremos, como en la de Guadalajara, o paramentos divididos en tramos por soportes, como en Mérida.

En las catedrales de tres naves, éstas quedaron todas a la misma altura, en cambio, en las de cinco, los proyectos originales contemplaban las tres naves centrales a la misma altura y las de capillas, un poco más bajas.

<sup>10</sup> Jorge Alberto Manrique: "Reflexiones sobre el manierismo en México", p. 28.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 27.



Las techumbres también fueron variadas: la catedral de Guadalajara se cubrió con bóvedas de nervaduras con terceletes, a la manera gótica tradicional; en Mérida, en cambio, aunque también se utilizaron nervaduras, éstas son ortogonales. Finalmente, las catedrales de México y Puebla tenían contempladas en el siglo XVI, techumbres de madera.

Por supuesto, tampoco se precisaba la necesidad o no de que las catedrales tuvieran cúpulas, de manera que, mientras en la de Mérida se construyó, en las de México y Puebla no se tenía contemplada.

En cuanto a las portadas, podemos decir que todas, tanto las de las catedrales, como las manieristas de las basílicas y conventos frailunos, fueron de un sólo cuerpo, en las que encontramos un vano de ingreso de medio punto, flanqueado por columnas o pilastras de tendencia clasicista, entablamiento recto o marcando las salientes de los soportes, y con frecuencia rematada por un frontón.

Dos casos me parece que deben destacarse: primero, la portada del Perdón de la catedral de Guadalajara, de cuya cornisa se levantan tres nichos de medio punto flanqueados por columnas corintias, rematados por una cornisa que sobresale a la altura del nicho central y de las columnas laterales, y un frontón que se rompe para dar paso a un óculo. Este conjunto, con toda la complejidad que alcanza en esta portada catedralicia, parece estar muy relacionado con las portadas de los templos conventuales de Acolman, Yuririapúndaro y, muy especialmente, Meztitlán, como en un último intento de vincular los dos proyectos de vida de la Nueva España y sus consecuentes creaciones arquitectónicas.

La otra portada manierista en la cual creo que vale la pena detenerse es la de la basílica de Tecali, en Puebla. También es de un solo cuerpo, flanqueada por columnas y rematada por un frontón, pero en este caso, lo más interesante es que los intercolumnios están ocupados por un par de nichos cada uno, dividiéndolos en dos niveles, recurso que en este caso nos recuerda el manierismo español, en ejemplos tan notables como el del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo el Real del monasterio de El Escorial (aunque en este caso no son nichos, sino cuadros con pinturas) y que será después muy importante en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, tal como veremos más adelante.

Este primer momento del manierismo novohispano parecer ser un momento de experimentación, de ir adoptando formas nuevas, combinándolas con otras tradicionales, e ir

adaptando todo eso a circunstancias concretas -unas veces por gusto y otras por necesidad-, para ir iniciando el proceso de conformación de la arquitectura propiamente novohispana. Como bien afirma Jorge Alberto Manrique, en este momento

...hay una serie de ensayos, tanteos y dudas; pareciera que algunas formas y esquemas eran los destinados a permanecer o a modificarse con sentido barroco, pero finalmente se pierden y son otras formas, también manieristas, las que ganan la partida.<sup>12</sup>

Para conocer las características del segundo momento del manierismo novohispano, me parece necesario comenzar por analizar los mecanismos que emplearon los arquitectos novohispanos para interpretar los modelos europeos y ese interés surge del hecho de que se ha escrito mucho acerca de la presencia de los tratadistas clásicos y manieristas en la arquitectura novohispana, lo que se justifica por el hecho de que, como dije antes, los artistas novohispanos no tuvieron otra posibilidad que basarse en tratados para realizar una arquitectura de las características que hoy denominamos manieristas, pero además, porque las obras producidas durante el lapso en que se desarrolló el manierismo en Nueva España, así nos lo dejan ver.

Sin embargo, pocos se han detenido a analizar la forma en que los artistas entendieron esos tratados, los interpretaron y los adaptaron a sus obras, a su realidad. El problema se encuentra, creo, en el hecho de que pocos arquitectos novohispanos de aquel tiempo, explicaron su quehacer; pocos fundamentaron de modo explícito sus acciones en los tratadistas. Sin embargo, del análisis de los pocos textos y proyectos que hasta ahora conocemos con ese tema, podríamos profundizar en el mecanismo interpretativo, no sólo de los artistas que ahora llamamos manieristas, sino también de los que conocemos como barrocos; de esta manera se nos facilitará comprender las cualidades novohispanas que dieron los arquitectos a sus obras.

Como he dicho, son pocos los documentos en los que los arquitectos se ocuparon de explicar su trabajo y las razones que los llevaron a adoptar determinadas soluciones formales, sin embargo, conservamos algunos del siglo XVII que merece la pena estudiar.

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 38.

El primero es un proyecto que presentó el arquitecto Juan Gómez de Trasmonte entre 1635 y 1640 para engrosar los machos de columnas del crucero de la Catedral de México, con el objeto de que pudieran soportar la cúpula,<sup>13</sup> “...por no tener el grueso necesario que en esta parte han menester y ser lo más ancho y alto del edificio...”<sup>14</sup>

Su proyecto consistía en engrosar dos de las medias muestras de los pilares, de la siguiente forma:

1. “...que sus dos medias muestras correspondientes a la nave mayor se han de retraer y sacar afuera hacia el grueso della media vara de cada lado más de lo que hoy tiene, en la forma que pondré por traza y demostración.”<sup>15</sup>
2. “...me obligaré a desbaratar estos cuatro pilares hasta los embasamentos, y los volveré a levantar hasta los capiteles de las naves colaterales, acabados con toda perfección en dicha altura conforme a la planta que aquí va señalada, sobre la que hoy tiene...”<sup>16</sup>

La idea de Juan Gómez de Trasmonte era entonces aumentar el grosor de las dos medias muestras de los pilares que caen hacia la nave mayor, en cada uno de los cuatro machos del crucero, lo que desde el punto de vista estético, no sólo hubiera desproporcionado a cada soporte en sí mismo, sino que también hubiera desalineado la perspectiva de las columnas de la nave mayor. Ese mismo razonamiento debieron hacer las autoridades de la Nueva España, pues al pie del dibujo de Juan Gómez de Trasmonte se lee: “No se adoptó este proyecto que hubiera desconcertado la línea de todas las Pilastras de la Iglesia.”<sup>17</sup>

Sin embargo, desde el punto de vista constructivo, Juan Gómez de Trasmonte tenía razón. Tres siglos y medio después, el ingeniero Roberto Meli, quien participó en las obras de restauración que actualmente se llevan a cabo en la Catedral, asegura que los pilares del crucero no son lo suficientemente fuertes como para soportar la cúpula, por lo que necesitan ser reforzados.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Luis G. Serrano: La traza original con que fue construida la Catedral de México..., láms. 12 a-12 h.

<sup>14</sup> Ibidem, lám. 12 a.

<sup>15</sup> Ibidem, lám. 12 f.

<sup>16</sup> Ibidem, lám. 12 g.

<sup>17</sup> Ibidem, lám. 12 h.

<sup>18</sup> Roberto Meli: “Aspectos estructurales del proyecto de rehabilitación de la Catedral”, inédito. El ingeniero Meli era el Director del Instituto de Ingeniería de la UNAM en 1993.

Ahora bien, para sustentar su idea, Juan Gómez de Trasmonte puso como ejemplo de la proporción de los pilares de cruceros acostumbrada en los templos europeos, tres obras famosas e importantes: San Pedro de Roma, tomado del tratado de Sebastián Serlio; San Lorenzo el Real de El Escorial, y la iglesia de Jesús de Roma, que conoció a través del tratado de Iácome Vignola.

Para analizar la manera en que Gómez de Trasmonte pudo aplicar la experiencia de las obras que cita y de los tratados que conoció, lo primero que debemos tomar en cuenta es su propio punto de vista. En el impreso afirma:

...a mi parecer son grandes los machos del Escorial y San Pedro de Roma, conforme a lo que hoy se practica, pero como conozco lo uno, reparo en lo otro...<sup>19</sup>

Es decir, que para Juan Gómez de Trasmonte, tanto San Pedro de Roma (según Serlio, o sea el proyecto de Bramante) como San Lorenzo de El Escorial, poseían características que ya habían pasado de moda, un tanto obsoletas, como ésta, tan importante, de la proporción de los machos. Más actualizada estaba, en su opinión, la iglesia de Jesús de Roma, de la cual se expresa de la siguiente manera:

...planta de edificio moderno...y los pilares del Crucero tienen de grueso más de veinte pies y en diferente forma que los demás del cuerpo del edificio, su nave mayor tiene de ancho sesenta y siete pies, por manera que comparando [el] hueco de dicha nave con el maciso de los cuatro pilares del Crucero viene a ser como tres y media a una, cuya proporción es la [que] más se llega.<sup>20</sup>

Iácome Vignola respondía entonces mucho mejor a los principios artísticos de aquel momento, que Sebastián Serlio y Juan de Herrera, de acuerdo con la opinión de Juan Gómez de Trasmonte.

En este aspecto, cabe destacar el enfoque crítico del arquitecto frente a los tratados. Al utilizarlos, realizaba una selección de aquéllos que respondían mejor a la “modernidad”, o lo que para él era lo “moderno” y por lo tanto lo más aplicable.

<sup>19</sup> Luis G. Serrano: La traza original con que fue construida la Catedral de México..., lám. 12 e.

<sup>20</sup> Idem.

A ello se debe agregar el hecho de que ni Vignola, ni Serlio, ni Herrera, se referían a la manera de construir una catedral: los modelos de los que pretendía servirse Juan Gómez de Trasmonte son templos de cruz griega o de cruz latina cuyas proporciones se encuentran acordes con esas plantas. Pero aunque así hubiera sido, aunque el mismo Vignola se refiriera a una catedral, Juan Gómez de Trasmonte no estaba proyectando un edificio en un solar “erioso”, sino que recibió una catedral semiconstruida, pues fue su maestro mayor de 1630 a 1647,<sup>21</sup> de manera que su planta, sus proporciones y sus apoyos ya estaban hechos y sobre eso tuvo que idear transformaciones en aquello que fuera posible, por eso cuando hace referencia al templo de Jesús de Roma afirma que su proporción entre la nave mayor y los machos del crucero “...compadece a la de la Catedral de México...”,<sup>22</sup> pero nada pudo hacer para remediarlo, como no fuera intentar una solución que de algún modo fuera equivalente a las propuestas de ese modelo “...aunque con mucha diferencia (que abona el intento)...”<sup>23</sup>

Es probable que al presentar su proyecto para engrosar los pilares del crucero de la Catedral de México, además de pensar en la seguridad del edificio, Juan Gómez de Trasmonte intentara acercar sus proporciones a las del templo de Jesús de Roma, pero la solución formal que encontró, nada tiene que ver con aquella iglesia romana, por más que los pilares de su crucero sean “...en diferente forma que los demás del cuerpo del edificio...”, como afirmó Gómez de Trasmonte, y su crucero ancho y un tanto saliente. En realidad este arquitecto pudo tomar la idea de Vignola, pero tuvo que adaptarla de tal manera a su propia circunstancia constructiva, que resultó otra cosa. Hizo lo que advirtió en una cita anterior: “...como conozco lo uno, reparo lo otro...”

De lo dicho, se podría pensar que de todos modos, el tratadista que respondía a los ideales artísticos de Juan Gómez de Trasmonte, fue Iácome Vignola, sin embargo, al confrontarlo con la obra que de él conocemos y conservamos, esta vinculación no resulta tan clara.

En la Catedral de México realizó transformaciones que la llevaron a la modernidad y cuyo origen no parece estar en aquel tratadista italiano. Por ejemplo, la elevación de las naves a diferente altura, que como bien explica Jorge Alberto Manrique, pudo proceder de la

<sup>21</sup> Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, pp. 78-79, Apud: AGI (*Audiencia de México*: 150, ramo 6).

<sup>22</sup> Luis G. Serrano: *La traza original con que fue construida la Catedral de México...*, lám. 12 e.

<sup>23</sup> *Idem.*

A ello se debe agregar el hecho de que ni Vignola, ni Serlio, ni Herrera, se referían a la manera de construir una catedral: los modelos de los que pretendía servirse Juan Gómez de Trasmonte son templos de cruz griega o de cruz latina cuyas proporciones se encuentran acordes con esas plantas. Pero aunque así hubiera sido, aunque el mismo Vignola se refiriera a una catedral, Juan Gómez de Trasmonte no estaba proyectando un edificio en un solar “erioso”, sino que recibió una catedral semiconstruida, pues fue su maestro mayor de 1630 a 1647,<sup>21</sup> de manera que su planta, sus proporciones y sus apoyos ya estaban hechos y sobre eso tuvo que idear transformaciones en aquello que fuera posible, por eso cuando hace referencia al templo de Jesús de Roma afirma que su proporción entre la nave mayor y los machos del crucero “...compadece a la de la Catedral de México...”,<sup>22</sup> pero nada pudo hacer para remediarlo, como no fuera intentar una solución que de algún modo fuera equivalente a las propuestas de ese modelo “...aunque con mucha diferencia (que abona el intento)...”<sup>23</sup>

Es probable que al presentar su proyecto para engrosar los pilares del crucero de la Catedral de México, además de pensar en la seguridad del edificio, Juan Gómez de Trasmonte intentara acercar sus proporciones a las del templo de Jesús de Roma, pero la solución formal que encontró, nada tiene que ver con aquella iglesia romana, por más que los pilares de su crucero sean “...en diferente forma que los demás del cuerpo del edificio...”, como afirmó Gómez de Trasmonte, y su crucero ancho y un tanto saliente. En realidad este arquitecto pudo tomar la idea de Vignola, pero tuvo que adaptarla de tal manera a su propia circunstancia constructiva, que resultó otra cosa. Hizo lo que advirtió en una cita anterior: “...como conozco lo uno, reparo lo otro...”

De lo dicho, se podría pensar que de todos modos, el tratadista que respondía a los ideales artísticos de Juan Gómez de Trasmonte, fue Iácome Vignola, sin embargo, al confrontarlo con la obra que de él conocemos y conservamos, esta vinculación no resulta tan clara.

En la Catedral de México realizó transformaciones que la llevaron a la modernidad y cuyo origen no parece estar en aquel tratadista italiano. Por ejemplo, la elevación de la naves a diferente altura, que como bien explica Jorge Alberto Manrique, pudo proceder de la

<sup>21</sup> Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, pp. 78-79, Apud: AGI (Audiencia de México: 150, ramo 6).

<sup>22</sup> Luis G. Serrano: *La traza original con que fue construida la Catedral de México...*, lám. 12 e.

<sup>23</sup> *Idem*.



“...tradición gótica o bien del antecedente de Granada o de Segovia...”,<sup>24</sup> desde luego interpretadas o re-creadas por Juan Gómez de Trasmonte. Incluso adaptadas a las medidas de una planta ya existente.

También podemos mencionar los cambios que introdujo en el sistema de abovedados del templo, al ganar un concurso para ese efecto, hacia el año de 1635.<sup>25</sup> En la Capilla de los Reyes levantó una bóveda esquifada

...compuesta de tres paños guarnecidos de molduras, que suben desde los principios de su nacimiento, hasta la clave, donde cierran en un florón dorado, de hermoso relieve, y follaje,

tal como la describiera Isidro Sariñana en 1668.<sup>26</sup>

Una bóveda con molduras ornamentales, no ya estructurales a la manera gótica y, por supuesto, no forman la estrella tradicional de aquel movimiento artístico, pero cuyo antecedente, tampoco parece estar directamente en los tratados manieristas.

Pero quizá la mayor originalidad y audacia la consiguió en las bóvedas de las naves procesionales, donde llegó a eliminar por completo los sistemas tradicionales al realizarlas “de género vaído”, que a mediados del siglo XVII, estaban decoradas con

...ocho fajas de relieve, que cerrando en círculo, guarnecen con él, un escudo de Armas Reales, dando lugar a cuatro florones dorados, en correspondencia al adorno de las bóvedas mayores.<sup>27</sup>

Las portadas de la Sala Capitular y de la Sacristía de la Catedral de México, realizadas en 1623 bajo la maestría mayor de Alonso Martínez López,<sup>28</sup> pero cuando ya era el aparejador mayor de la obra Juan Gómez de Trasmonte,<sup>29</sup> han sido calificadas por Manuel

<sup>24</sup> Jorge Alberto Manrique: “Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista”, p. 86.

<sup>25</sup> Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 81. Apud: AGI (*Audiencia de México*: 150, ramo 6). Martha Fernández: *Arquitectura y creación...*, pp. 15, 52-53, Apud: *doc cit*.

<sup>26</sup> Isidro Sariñana: *La Catedral de México en 1668*, p. 31.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>28</sup> Efraín Castro Morales: “Los maestros mayores de la Catedral de México”, p. 140. *Palacio Nacional*, p. 300. Manuel Toussaint: *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, pp. 33 y 349, Apud: AGN (*Historia*: 94, doc. 7). Heinrich Berlin: “Artífices de la Catedral de México”, p. 27, Apud: *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*, 31 de enero de 1620. Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 108, Apud: AGI (*Audiencia de México*: 375).

<sup>29</sup> Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 78, Apud: AGI (*Audiencia de México*: 150, ramo 6).

Toussaint como "herrerianas",<sup>30</sup> por la filiación que debió encontrar en ellas con Juan de Herrera y su Escorial; en tanto para Jorge Alberto Manrique, el geometrismo "insistente" de esas portadas y su fuerte molduración, "que produce refinados efectos de claroscuro", parecen proceder de "fuentes manieristas italianas".<sup>31</sup> Desde mi punto de vista, la desnudez del friso, nos lleva a recordar los "pórticos italianos" de Iácome Vignola,<sup>32</sup> pero el sentido ornamental del frontón me parece característico del "orden dórico" de Sebastián Serlio.<sup>33</sup>

En mi opinión, lo que ocurre es que los artistas novohispanos -en este caso Juan Gómez de Trasmonte- igual que los europeos no necesariamente se apegaron a un solo tratadista, a un solo modelo como el "ideal" a seguir de manera invariable. En ellos, creo, debió de haberse producido una asimilación de varios tratadistas, de varias obras, de varios modelos, que los llevaron a sus propios resultados, que a su vez se vieron condicionados por sus particulares circunstancias y, por supuesto también por su creatividad.

Esto también se puede comprobar en el caso del arquitecto Rodrigo Díaz de Aguilera, de quien analizaremos los comentarios que realizó en 1668 del Tratado de Vitruvio, publicados por Manuel Toussaint.<sup>34</sup>

Rodrigo Díaz de Aguilera fue aparejador mayor de la Catedral de México del 2 de febrero de 1656<sup>35</sup> hasta su muerte ocurrida el 30 de abril de 1678,<sup>36</sup> por lo que sus comentarios son importantes para entender el desarrollo de la arquitectura novohispana a mediados del siglo XVII.

Casi todas sus anotaciones a la obra vitruviana fueron realmente una traducción libre del texto, sin embargo, merece la pena detenerse en algunas reflexiones que muestran, por una parte, el sentido crítico que este arquitecto mantuvo frente a los tratados y, por otro, la adaptación de los conceptos de Vitruvio a la realidad novohispana.

<sup>30</sup> Manuel Toussaint: Arte colonial en México, pp. 54 y 60.

<sup>31</sup> Jorge Alberto Manrique: "Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista", p. 88.

<sup>32</sup> [Iácome] Vignola: Tratado de los Cinco Ordenes de Arquitectura, pp. 26-27.

<sup>33</sup> Sebastián Serlio: Libro Cuarto de Arquitectura, fol. XLV r.- XXXVIII r.

<sup>34</sup> Manuel Toussaint: "Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII", pp. 85-88.

<sup>35</sup> Heinrich Berlin: "Artífices de la Catedral de México", p. 30, Apud: AGN (Reales Cédulas Duplicados: 25, doc. 210, fol. 83 vto.). Palacio Nacional, p. 300. Diego Angulo Iniguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 8. Efraín Castro Morales: "Los maestros mayores de la Catedral de México", p. 141. Richard Boyer: "La ciudad de México en 1628...", p. 456. Martha Fernández: "El nacimiento de la arquitectura barroca novohispana: una interpretación", p. 22, Apud: AGI (Audiencia de México: 2708).

<sup>36</sup> Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México", pp. 86-87, Apud: ASM (Libro de difuntos españoles, años 1671-1680, fol. 251 vto.).



En el capítulo III del libro III, Vitruvio explica las proporciones de los pórticos tetrástilos. De acuerdo con la traducción de Agustín Blánquez, la idea de Vitruvio era que "...se divida en once partes y media, sin contar el suelo de zócalos y bases..."<sup>37</sup> El comentario de Rodrigo Díaz de Aguilera, según la edición que él conoció, fue la siguiente:

Tetrástylos es y quiere decir de cuatro columnas, y aunque dice que la parte para este orden se parta en 27 partes parece estar errado, y Sebastián Serlio en el libro 4 que trata de la orden doria a fojas 22 trata deste texto y la distribución destas colunaciones, en sus espacios altos.<sup>38</sup>

En efecto, Sebastián Serlio, en el libro y la foja que precisa Díaz de Aguilera, explica su propia interpretación de los pórticos tetrástilos, criticando también la obra de Vitruvio:

Tetrástila que es de cuatro columnas, el texto [de Vitruvio] dice que la frente o delantera de la obra ha de ser dividida en veinte y tres partes, lo que tampoco me parece que puede ser, porque queriendo dar el intercolumnio o espacio de en medio quatro Metopas y a los dos espacios de los lados a tres Metopas: a mi parecer ha de ser veinte y siete los módulos o tamaños como en la siguiente figura se puede ver, porque partida la frente del templo en veinte y siete tamaños o módulos, dando dos dellos de grueso a la coluna, el intercolumnio o espacio de enmedio será de ocho tamaños y los intercolumnios de los lados, será de cinco tamaños y medio cada uno, por manera que será los veinte y siete módulos o tamaños, y no menos en el repartimiento; y hecho esto y puesto sobre cada coluna su Triglifo y repartidos los Triglifos y Metopas de la manera que es dicha en el principio desta orden, el intercolumnio o espacio de en medio hará quatro metopas y en los lados hará tres en cada intercolumnio.<sup>39</sup>

Parece que hubo una lectura equivocada de Rodrigo Díaz de Aguilera, pues según la cita transcrita, Serlio era partidario de dividir los pórticos tetrástilos en veintisiete partes. Pero lo que merece la pena destacar es la tendencia selectiva del arquitecto respecto a los tratadistas: Vitruvio "...parece estar errado..." no así Serlio, o en otras palabras, el sentido de proporción serliano le parecía más correcto a Díaz de Aguilera que el vitruviano.

Sin esa confrontación crítica, pero sí como soporte para comprender mejor la idea vitruviana de la distribución de las columnas y de los intercolumnios en los edificios, Rodrigo Díaz de Aguilera, resume a "León Baptista" Alberti:

<sup>37</sup> Marco Lucio Vitruvio: Los diez Libros de Arquitectura, p. 73.

<sup>38</sup> Manuel Toussaint: "Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII", p. 88.

<sup>39</sup> Sebastián Serlio: Libro Cuarto de Arquitectura, fol. XXII vto.

...5 géneros se cuentan de intervalos los cuales llamaremos así, esparcido, espeso, elegante, menos esparcido, menos espeso. Prosigue desde el No. 15, los espacios de entre las columnas han de ser nones y las columnas han de ser pares y en los intervalos anchos usa de las columnas más gruesas así que las groesas se medirán por los intervalos y los intervalos por las columnas siguiendo estas leyes que en las obras espesas los intervalos tengan de grueço no menos que groesa y media de columna, pero en las que hubieren de ser más esparcidas tendrá no más que añadiendo también tres de las ocho partes de una columna, en las elegantes tendrá dos groesas y una cuarta parte de una. En las menos esparcidas se darán 3 enteras groesas, y en las menos espesas dos, pero en los intervalos que están medios en los órdenes, éstos se harán más anchos que los otros, de modo que los exceda, en una quarta parte suia.<sup>40</sup>

Estos “cinco géneros”, corresponden a los que define Vitruvio de la siguiente manera:

Las clases de templos son cinco, y sus nombres son éstos: picnóstilo, esto es, el denso de columnas; sistilo, el de columnas un poco más esparcidas; diástilo, el de columnas aún más distantes; aeróstilo, el que las tiene más separadas de lo debido, y eustilo, aquél cuyas columnas guardan una justa y proporcionada distancia.<sup>41</sup>

Esta última, es la que Díaz de Aguilera, basado en Alberti, define como “elegante” y su proporción es exactamente la misma que le da Vitruvio: “...los intercolumnios deben ser de dos diámetros y en un cuarto del imoscapo.”<sup>42</sup>

El comentario que apunta Rodrigo Díaz de Aguilera al Capítulo IV del Libro II de Vitruvio es interesante, pues establece una tácita relación entre el texto de Vitruvio y el quehacer arquitectónico novohispano, en cuanto a materiales constructivos:

Estas arenas que aquí pone Vitruvio con las calidades que expresa es propiamente el tesontlali que usamos en esta ciudad de México. Léase con cuidado todo este capítulo.<sup>43</sup>

En efecto, en la obra de Vitruvio se hace referencia a la “piedra de esponja o pómez pompeyana”, de la que dice:

<sup>40</sup> Manuel Toussaint: “Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII”, p. 88. Leon Battista Alberti: *De Re Aedificatoria*, Libro VII, Capítulo V, pp. 292-293.

<sup>41</sup> Marcos Lucio Vitruvio: *Los diez Libros de Arquitectura*, p. 72.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>43</sup> Manuel Toussaint: “Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII”, p. 87.

Se cuenta...que antiguamente surgió fuego bajo el Vesubio, y que de sus entrañas brotan abundantes llamas que se extendieron por los campos vecinos; y por eso la piedra se llama ahora piedra de esponja o pómez pompeyana, parece que fue reducida a este estado por la calcinación de otra especie de piedra.<sup>44</sup>

El mismo origen volcánico posee, efectivamente, el tezontle de México. Aunque sus características no son exactamente iguales,<sup>45</sup> a Rodrigo Díaz de Aguilera le pareció que sí lo eran (después de todo él no conoció la piedra pompeyana), sobre todo por el carácter de “esponja” que Vitruvio le reconocía. De manera que, como aquel tratadista incluye ese tipo de piedra como material constructivo útil, Díaz de Aguilera consideró que podrían amoldarse los conceptos vertidos por Vitruvio sobre la “piedra pómez pompeyana” al “tezontle” del valle de México y por eso afirma: “léase con cuidado todo este capítulo”.

El hecho de que la disposición de los pórticos tetrástilos no le pareciera adecuada a Rodrigo Díaz de Aguilera, no quiere decir que hubiera de desechar el tratado de Vitruvio pues representaba utilidad en el manejo de otros conceptos. El centro de la discusión es en realidad los cambios de principios estéticos que se operaron desde la época de Vitruvio hasta la de Serlio y después, a la de Rodrigo Díaz de Aguilera, lo que produjo la crítica a ciertos aspectos abordados por el tratadista clásico por parte de quienes lo reutilizaron muchos siglos después, pero una crítica analítica, lo que la hace de suma importancia para conocer y definir el manierismo a partir de los propios artistas.

Pero volviendo a los comentarios de Rodrigo Díaz de Aguilera, a la trasposición literal de algo tan concreto como una clase de material constructivo, se agrega otro, de carácter filosófico que es necesario comentar para llegar al fondo de la mentalidad con la cual este arquitecto se enfrentó a los tratados. En el prefacio al Libro III de Vitruvio, Díaz de Aguilera anotó lo siguiente:

Los artífices que con el trabajo de su estudio adquirieron ciencia, adquirieron por la ciencia la nobleza que no tuvieron por su nacimiento. Muchas veces son oscurecidas las virtudes de bueno y docto artífice por la ignorancia de los que lo juzgan.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Marcos Lucio Vitruvio: *Los diez Libros de Arquitectura*, pp. 45-46.

<sup>45</sup> El tezontle es “una escoria volcánica vítrea”, mientras que la piedra pomez pompeyana es “una roca sedimentaria, conocida como toba pomosa”, cuya “resistencia a la compresión” es “seis veces menor a la del tezontle”. Datos que debo y agradezco al Dr. Ricardo Prado Núñez.

<sup>46</sup> Manuel Toussaint: “Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII”, pp. 87-88.

Ambos comentarios, ya no son traducciones de Vitruvio, sino respuestas a aquel tratadista, quien en el prefacio citado se duele del poco reconocimiento que muchas veces tenían los artistas por falta de dinero y de poder. Para comprender mejor ambos textos, reproduciré dos párrafos del texto vitruviano:

Apolo de Delfos, por boca de Pitonisa, declaró como el más sabio de todos los hombres a Sócrates. De éste se cuenta que dijo docta y sabiamente que hubiera sido muy conveniente que los pechos de los hombres tuviesen ventanas abiertas para que los pensamientos de cada uno no quedasen secretos, sino que estuvieran a la vista de los demás...Pero, puesto que la Naturaleza no hizo de esta manera las cosas, sucede que los hombres, debido a que sus conocimientos quedan ocultos en el interior de las mentes, no pueden juzgar tales cuales son los conocimientos profundamente ocultos de los artistas. Y aunque los mismos artífices prometen poner a contribución toda su ciencia y experiencia para salir airoso de sus empresas, sin embargo, si no son lo bastante ricos o no están armados a guisa de talento de las dotes del favor y de la elocuencia del Toro, para hacerse valer, por mucho que se afanen, y aunque hayan adquirido sus conocimientos envejeciendo en los talleres, nunca llegarán en la profesión que hayan elegido a adquirir el crédito suficiente para persuadir a los demás de su saber.

Y más adelante continúa:

No es, empero, cosa de maravillarse el que, por la ignorancia del arte en los que han de adjudicar los premios, quede desconocido el mérito; pero es indignante el hecho de que, para halagar a los amigos en los convites, se pervierten y falsean los juicios. Por tanto si, como quería Sócrates, los sentimientos, los pareceres y la ciencia de cada cual fuesen claros y transparentes, no habría lugar al favor ni prevalecería la intriga, sino que espontáneamente se confiarían las obras a aquéllos que por su estudio y trabajo hubieran llegado al conocimiento supremo de las verdaderas y sólidas doctrinas. Pero puesto que estas cosas no son como creemos que deberían ser, diáfanas y expuestas a la vista de todos, y más bien observo que son preferidos en el favor los ignorantes a los doctos, no pareciéndome propio luchar en ambición con los ignorantes, me contento más bien con hacer patente mediante la publicación de estos escritos mi propio saber.<sup>47</sup>

Ya no era la Roma de Julio César, sino la Nueva España del siglo XVII, por lo tanto, Rodrigo Díaz de Aguilera muestra una mentalidad moderna frente a los mecenazgos y la estratificación social, así como frente a la competencia. Claro que su punto de vista puede derivar del hecho de que él estaba dentro del círculo de arquitectos oficiales del virreinato, como aparejador mayor de la Catedral, pero aún así la situación que refleja es otra: reconoce

<sup>47</sup> Marcos Lucio Vitruvio: Los diez Libros de Arquitectura, pp. 65-67.

que la ignorancia de quienes pudieran juzgar a los artífices podría oscurecer sus virtudes, pero no plantea “mala fe” en esos juicios. Su perspectiva, más optimista, lo conduce a afirmar que los conocimientos podían dotar de “nobleza” a las personas, en el mismo sentido de la “nobleza de sangre” de la aristocracia, lo que implicaba, además, la posibilidad de ascender socialmente por medio de sus propios conocimientos, de sus propios méritos, es decir, de la “ciencia” (lo que, además, parece ser un preludio de la Ilustración dieciochesca).

Uno de los comentarios más interesantes de Rodrigo Díaz de Aguilera, donde quedó registrada su idea de lo que debería ser un arquitecto, es el que dice:

Los que se contentaron con sólo la teoría, sin la experiencia de la práctica, sólo han conseguido la sombra de la arquitectura. Y sólo se puede llamar arquitecto el que, en lo teórico y práctico ha llegado a ser perfecto...<sup>48</sup>

A este párrafo se podrían hacer dos comentarios. El primero, es el que se refiere a la idea de “perfección” que al parecer era aún una meta a alcanzar, un ideal. Es claro que todavía en 1668 en que anotó a Vitruvio, Díaz de Aguilera encuentra esa “perfección” en los tratados de arquitectura, lo mismo clásicos que manieristas. Lo que -como hemos visto- ya no resulta tan claro es en qué medida cada tratadista respondió a ese ideal. Da la impresión de que básicamente Serlio era el que respondía mejor a esa “perfección”, sin embargo, no deshecha en ciertos aspectos los puntos de vista de otros tratadistas como los de Alberti y los del propio Vitruvio.

En su caso, debió de ocurrir lo mismo que en el de Juan Gómez de Trasmonte: una asimilación de varios tratadistas, aunada a su propia experiencia que dio como resultado un criterio personal frente a su quehacer.

La segunda reflexión que despierta el texto de Díaz de Aguilera, es que viene a ser también es una respuesta a la cita anterior de Vitruvio, cuando el tratadista afirma que

...no pareciéndome propio luchar en ambición con los ignorantes, me contento más bien con hacer patente mediante la publicación de estos escritos mi propio saber.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Manuel Toussaint: “Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII”, p. 87.

<sup>49</sup> Marcos Lucio Vitruvio: Los Diez Libros de Arquitectura, p. 67.

Un “saber” que en opinión de Díaz de Aguilera no podía estar completo si no se llevaba a la práctica, de donde deduce que no podía llegar a ser “perfecto”.

Por supuesto, Rodrigo Díaz de Aguilera llevó a la práctica sus conocimientos en las obras. Por desgracia, poco conocemos de ellas, pero podemos analizar dos importantes: las críticas que él y otros arquitectos hicieron al proyecto para levantar el cimborrio de la Catedral de Valladolid realizado por el arquitecto Vicencio Barroso de la Escayola y la portada del Perdón de la Catedral de México.

El 26 de febrero de 1660, Rodrigo Díaz de Aguilera, Luis Gómez de Trasmonte, Diego de los Santos, Miguel de Aguilera, Pedro Ramírez y Martín López (ensayador y balansario de la Real Caja) hicieron una declaración sobre la planta realizada por Vicencio Barroso para la Catedral de Valladolid. En general aprobaron el proyecto, pero Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera, Diego de los Santos y Miguel de Aguilera, le hicieron algunas sugerencias y correcciones; la que se refiere al cerramiento del cimborrio la fundamentan en Sebastián Serlio. La consideran una solución viciosa y

...reprobada de los autores y particularmente de Sebastián Celi en su tercer libro de antigüedades en la foja veinte y tres y la razón es porque levanta con el banco señalado con la cruz repartida en su circunferencia once varas de alto según muestra el pitipie de la planta y sobre este banco carga la media naranja con su linterna en altura de diez y siete varas y media con que queda desamparada la obra y con poca seguridad principalmente en este Reino por los accidentes de temblores y terremotos.<sup>50</sup>

El temor de los arquitectos era la gran altura que alcanzaría la cúpula: 9.185 m. aproximadamente, de tambor, más 14.612 m. de media naranja y linternilla, darían un total de 23,797 m. más o menos. Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera, Diego de los Santos y Miguel de Aguilera, estaban vecindados en la ciudad de México y, por lo tanto, acostumbrados a pensar en los problemas que los terremotos podían causar a los edificios. Eran arquitectos temerosos en ese sentido.

<sup>50</sup> Martha Fernández: *Arquitectura y gob. virreinal...*, pp. 97-98, *Apud*: AGI (*Audiencia de México*: 1052, fol. 41 vto.- 44 vto.). Martha Fernández: “El nacimiento de la arquitectura barroca novohispana: una interpretación”, p. 24, *Apud*: *doc. cit.* Ana María Liaño Pacheco: “La Catedral de Morelia”, p. 102, *Apud*: *doc. cit.* Mina Ramírez Montes: *La escuadra y el cincel...*, pp. 26 y 65-69, *Apud*: *doc. cit.* Oscar Mazín: “La Catedral de Valladolid y su Cabildo Eclesiástico”, p. 32.



Su apoyo en Serlio es, en ese aspecto exacto, pues, en efecto, en la foja XXIII de su Tercer Libro, afirma que es preferible que el arquitecto sea temeroso que con “demasiado ánimo”. En su texto, el tratadista se refiere a la cúpula de San Pedro, de Bramante y afirma:

...se podrá ver la grande muchedumbre de materiales que lleva y el grandísimo peso que tendría para ponerla encima de quatro pilares tan altos lo qual así como yo he dicho debería el prudente architecto, primero que semejantes cosas hiciese muy bien pensado, porque esta era cosa para hacerse aun con temor en el llano de la tierra, y con muy buen fundamento, quanto más sobre pilares de tanta altura.<sup>51</sup>

Sin embargo, Morelia no es la ciudad de México, de manera que a los temblores, no se une el problema del subsuelo fangoso. Argumento que debió ser capital para que, pese a las objeciones de los arquitectos, el 2 de marzo de 1660, el virrey duque de Alburquerque ordenara que la obra de la Catedral de Valladolid se ejecutara según la forma y disposición propuestas por Vicencio Barroso.<sup>52</sup>

Es decir que, por más que Serlio haya sido un modelo prestigioso a seguir, en este caso, sus ideas no parecieron aplicables de acuerdo con las condiciones de la ciudad de Morelia y al aspecto estético que desearon para ese cimborrio, el cual, de todos modos se encuentra dentro de otro ordenamiento clásico: la sección áurea.<sup>53</sup>

Pero pasemos a la portada del Perdón de la Catedral de México. En un informe que presentaron Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera el 18 de diciembre de 1672 acerca de los trabajos que se habían llevado a cabo en la Catedral durante el gobierno del virrey marqués de Mancera, declararon que esta portada la tenían proyectada en tres cuerpos:

...el primero dórico, el segundo jónico y el tercero compósito, siguiendo toda su obra de la piedra que llaman de chiluca y alguna de la cantera de los Remedios, taraceada toda

<sup>51</sup> Sebastián Serlio: Libro Tercero de Arquitectura, fol. XXIII vto.

<sup>52</sup> Ana María Liaño Pacheco: “La Catedral de Morelia”, p. 102, Apud: AGI (Audiencia de México: 1052). Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 98. Mina Ramírez Montes: La escuadra y el cinkel..., pp. 65-69, Apud: doc. cit. Oscar Mazín: “La Catedral de Valladolid y su Cabildo Eclesiástico”, p. 32.

<sup>53</sup> “La proporción matemática áurea es la de 1 es a .618”. De manera que aplicando una regla de tres tenemos que el tambor tendría que medir 9.03 m.: “la diferencia de 15 cm. es perfectamente explicable por la conversión de varas a metros. Esta proporción áurea entre tambores y cúpulas, cúpulas y linternillas es común en las iglesias novohispanas”. Comentarios que debo y agradezco al Dr. Ricardo Prado Núñez.



de mármol o piedra blanca que llaman de villerías; obra verdaderamente real, así por la materia como por la forma en su arquitectura y digna de tan sumptuoso templo...<sup>54</sup>

Trabajando juntos, Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera levantaron los dos primeros cuerpos de la portada: el primero estaba terminado en 1672 y el segundo, parece que en 1678, de acuerdo con el proyecto expuesto, o sea, el primer cuerpo dórico y el segundo, jónico. El segundo cuerpo debió de ser modificado entre 1684 y 1689 por Cristóbal de Medina, sin embargo, el primero aún se conserva como lo dejaron los autores.<sup>55</sup>

Sus características son claras en cuanto a su filiación manierista derivada de los tratados: el vano de medio punto, moldurado, con la clave señalada por una ménsula; columnas pareadas de orden dórico, con estrías y contraestrías; el friso luce los tradicionales triglifos y metopas, y la cornisa es recta con canecillos. Lo que ahora debemos ver es el posible modelo que pudieron seguir los arquitectos para conformar sus características.

Al revisar la lámina del folio XXIX del Libro Cuarto de la obra de Sebastián Serlio, nos damos cuenta de que en cuanto a proporciones, la portada de la Catedral de México parece inspirada en ella, al menos desde los pedestales hasta el entablamento.

Respecto a los pedestales, su incorporación la explica Serlio de la siguiente manera:

...sería posible que algunas veces el arquitecto no tenga ni pueda haber columnas de tanto grueso y alto, cuanto para hacerlo así en su obra sería menester...<sup>56</sup>

Es decir que deja en libertad a los arquitectos, por razones técnicas o estéticas, de cargar las columnas sobre pedestales, aunque él preferiría que las columnas se asentaran sobre el suelo, pues según él "...serán en más tenidas, que si son puestas sobre pedestales."<sup>57</sup> En la Catedral de México, seguramente para dotar a la obra de mayor prestancia, el ser ésta la primera portada que se edificaba en el imafrente del monumento y

<sup>54</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 96 y 348-352, Apud: AGI (Audiencia de México: 46, ramo 4, doc. 41-A). Martha Fernández: "El nacimiento de la arquitectura barroca novohispana: una interpretación", p. 24, Apud: doc. cit.

<sup>55</sup> Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México", pp. 85-89. Martha Fernández: "El nacimiento de la arquitectura barroca novohispana: una interpretación", p. 24.

<sup>56</sup> Sebastián Serlio: Libro Cuarto de Arquitectura, fol. XXVIII vto. y XXIX r.

<sup>57</sup> Ibidem, fol. XXVIII vto.

seguramente para no desplantar columnas demasiado elevadas, Gómez de Trasmonte y Díaz de Aguilera, optaron por la opción de los pedestales.

En cuanto a las proporciones, Sebastián Serlio afirma:

...la abertura de la puerta sea de doblada proporción...dos veces más alta que ancha. Las pilastras o iambas, y así mismo el arco, tenga de ancho una duodécima parte del ancho de la puerta, que viene a ser de doce partes una. Y la columna tenga de grueso dos partes de las doce del ancho de la puerta. Y el intercolumnio, que es el espacio que hay de columna a columna, tenga por la mitad del ancho de la puerta. El ancho de los encasamientos, sea por dos gruesos de columna, y el alto de doblada proporción. El alto de los pedestales sea de tres gruesos de columna. Y el ancho con todos los otros miembros, sea como yo he dicho en el principio desta orden dorica...<sup>58</sup>

es decir, de "...veinte y siete módulos o tamaños..."<sup>59</sup>

Las proporciones que se guardan hasta aquí son similares a las de la portada del Perdón de la Catedral de México y lo mismo ocurre con las del entablamento: no sólo en su altura, sino también en la distribución de los triglifos del friso. Serlio lo explica así:

El arquitrabe será por medio grueso de columna. Y así mesmo las frentes de los triglifos, sean de otro tanto, los cuales tengan de alto con su capitel doblada proporción. Hánse de poner los primeros sobre el arquitrabe en medio del centro de las columnas. Y dos triglifos entre la una columna y la otra en los espacios menores, y cinco triglifos en el espacio de en medio partidos igualmente. Todos los cuadros o metopas serán de perfecta cuadratura.<sup>60</sup>

Además de estas semejanzas, encontramos otra que se refiere más a la ornamentación que al carácter tectónico de la portada. Serlio la propone como una opción para los arquitectos, no, desde luego, como una obligación, como el caso de la distribución y proporciones de los demás elementos, y es explícito en ese sentido al afirmar que "...el arquitecto en muchos ornamentos se podría aprovechar..."<sup>61</sup>

En el dibujo realizado por el tratadista, los intercolumnios se encuentran ocupados por nichos, sobre los cuales se abre un recuadro. Este elemento también aparece en la portada del Perdón de la Catedral de México, sólo que convertido en celosía.

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Ibidem, fol. XXII vto.

<sup>60</sup> Ibidem, fol. XXVIII vto.

<sup>61</sup> Idem.

Ahora bien, a pesar de estas fundamentales semejanzas con el tratado de Serlio, existen entre éste y la portada catedralicia que venimos analizando una notable diferencia: el sentido decorativo general que posee, que la aleja de ese modelo. Los pedestales no son corridos como proponía Serlio y éstos y las jambas, son cajeados; el arco es moldurado; su clave está señalada por una ménsula que al centro posee una venera; las columnas son estriadas; el recuadro es acodado, y la cornisa se encuentra adornada por canecillos.

Nuevamente entonces nos encontramos ante la presencia de modelos que bien pudieron combinarse, adaptarse o interpretarse libremente; ante una re-creación de formas que dieron como resultado obras que finalmente son nuevas, son novohispanas. En este punto, me parece pertinente recordar la opinión de Antonio Bonet Correa respecto a la forma en que los artistas en general utilizaron los tratados. El investigador español afirma:

El saberse poseedor de un criterio propio, de no ser un esclavo de los preceptos de la Antigüedad, no tener que copiar los modelos ni imitar a los antecesores, sino interpretarlos e inspirarse de la sola naturaleza de las artes, fue preocupación de los artífices y artistas. En los tratados, a la vez que se fijaba lo anterior, se discutía su validez...El práctico en arquitectura, gracias a los textos de los tratados, podía tener aclaraciones al respecto y someterse o no a las reglas, por otra parte no muy claras, de Vitruvio, o escoger, sobre todo en cuestión de órdenes clásicos, entre las medidas dadas por Serlio, Palladio, Vignola o Scamozzi. Virtualmente...se desplegaba ante sus ojos un abanico de posibles soluciones, en las que, según su criterio, o gusto, era posible la invención. Con la falsilla de los tratados, el práctico, tanto en el terreno especulativo como en el del diseño, se elevaba así a la categoría de un creador...<sup>62</sup>

De esta manera, en la segunda etapa del manierismo, los arquitectos se enfrentaron a los modelos con criterios más seguros y con mayor audacia, lo que permitió, por un lado, seleccionar lo que de las propuestas de los tratadistas les pareció más apropiado, más cercano a sus propios ideales estéticos y, por otro, a partir de ello, buscar soluciones más modernas, menos sujetas a los estilos del pasado. Con todo ello, podemos decir que a partir de entonces se fijaron los principios básicos de la tradición arquitectónica novohispana, base de su personalidad artística y sólo a partir de la cual se puede entender la adopción de las novedades europeas, de las nuevas “modernidades” que se incorporaron.

<sup>62</sup> Antonio Bonet Correa: Figuras, modelos e imágenes en los tratados españoles, pp. 16, 18.

Los artistas manieristas novohispanos no escogieron las fantasías de Dietterlin, ni las salomónicas de Vignola (como, en cambio las utilizó el autor del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla a mediados del siglo XVII, como veremos en el próximo capítulo), fueron mucho más cautos y apegados a reglas más precisas en sus gustos. Prefirieron a Vitruvio, a Serlio y las propuestas más clasicistas de Vignola. Pero de la interpretación que de ellos dieron, surgieron los elementos más importantes de la arquitectura novohispana. Ciertamente los edificios más representativos de ese segundo momento del manierismo son, nuevamente, las catedrales. Podemos decir que, de lo visto, se desprende que a partir de la intervención de Juan Gómez de Trasmonte en la Catedral de México, la concepción de las catedrales novohispanas se modernizó a partir de las ideas de ese arquitecto. En primer lugar, modificó el alzado del templo al elevar las naves a diferente altura, para permitir que cada una recibiera iluminación directa, pero además con ello cambió la composición del edificio que adquirió una "...forma piramidal...", como bien dijera Isidro Sariñana,<sup>63</sup> de claro sentido ascensional, importante para comprender el camino hacia una de las características de la arquitectura barroca novohispana.

Asimismo, cambió el sistema de cubiertas: de la techumbre de madera propuesta por Claudio de Arciniega y las bóvedas de nervaduras realizadas por Alonso Martínez López entre 1614 y 1626 para dependencias como la Sacristía y la Sala Capitular,<sup>64</sup> Gómez de Trasmonte llegó, primero, a la bóveda esquifada de la capilla de los Reyes, con nervaduras ornamentales y, más tarde, a las bóvedas vaídas con las que finalmente se cubrieron las naves procesionales y de capillas.

Además, planteó de un modo definitivo, la necesidad de que se construyera la cúpula en el crucero, a pesar del proyecto de Claudio de Arciniega, aunque lamentablemente hasta ahora desconocemos la solución formal de la cúpula pensada por Juan Gómez de Trasmonte.

Es importante mencionar que esas mismas modificaciones las realizó al proyecto de la Catedral de Puebla que había elaborado Francisco Becerra. A consecuencia de una

<sup>63</sup> Isidro Sariñana: *La Catedral de México en 1668...*, p. 30.

<sup>64</sup> Manuel Toussaint: *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, pp. 33, 99, 135, 137, 147, 149. Pablo de Jesús Sandoval y José Ordóñez: *La Catedral Metropolitana de México*, pp. 29, 181, 182. Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 228.

interrupción que había sufrido la fábrica de ese templo desde el año de 1618, el 9 de agosto de 1634 el virrey marqués de Cerralvo, expidió un mandamiento para que Juan Gómez de Trasmonte visitara la obra y realizara lo necesario para que los trabajos continuaran. El arquitecto realizó la visita el 5 de enero de 1635 y unos días más tarde, presentó una nueva planta para terminarlo.<sup>65</sup> Por supuesto, también modificó el alzado de la Catedral, dejando instrucciones para que las naves se desplantaran a diferente altura y se cubriera el templo con bóvedas vaídas.<sup>66</sup>

Ahora bien, Juan Gómez de Trasmonte murió hacia el año de 1647<sup>67</sup> sin poder llegar a cubrir la nave mayor de la Catedral de México, de manera que correspondió al arquitecto Juan Serrano, maestro mayor de ese monumento de 1651 a 1652 o 1653,<sup>68</sup> realizar esa tarea. El, al igual que Gómez de Trasmonte, ganó un concurso, en este caso, para cubrir las tres primeras bóvedas de la nave mayor "...que al presente están de tijera", obra que se comprometió a terminar en un año a partir del 13 de octubre de 1651. El 23 de septiembre del año siguiente, presentó un informe de los avances del trabajo, en el cual declaró que ya tenía "...puestas las cimbras y andamios y empezado a poner piedras en los tres arcos y los va haciendo...",<sup>69</sup> todo lo cual nos hace suponer que fue Juan Serrano quien construyó las bóvedas de cañón con lunetos de la nave mayor, que también se utilizaron en la Catedral de Puebla y más tarde se generalizaron a los demás templos y capillas de la Nueva España.

Por su parte, la cúpula de la Catedral de México fue finalmente construida por los arquitectos Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, maestro mayor y

<sup>65</sup> AGI (Audiencia de México: 150, ramo 6). Manuel Toussaint: La Catedral y las iglesias de Puebla, p. 66, Apud: AGN (Reales Cédulas, Duplicados: 12, doc. 32, fol. 43). Efraín Castro Morales: "La Catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte", pp. 25, 27, Apud: AVCA [sic]: Fábrica material (1630-1688) y Heinrich Berlin: "Artífices de la Catedral de México...", p. 30. Richard Boyer: "La Catedral de México en 1628...", p. 455, Apud: Heinrich Berlin: op. cit. Martha Fernández: Arquitectura y creación..., pp. 49-62.

<sup>66</sup> Efraín Castro Morales: "La Catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte", pp. 25-26, 30, 34, Apud: AVCA [sic]: Fábrica material (1630-1688), 16, fol. 46 y Carta del Obispo de Puebla don Juan de Palafox y Mendoza al Rey don Felipe IV, en lo. de mayo de 1646, publicada en "La Puebla de los Angeles en el siglo XVII" [sic], México, 1945, p. 150. Pedro Rojas: Epoca Colonial, t. I, pp. 187, 205. Diego Angulo Iniguez: Historia del arte hispanoamericano, t. I, p. 429.

<sup>67</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 77-78.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 210.

<sup>69</sup> Pablo de Jesús Sandoval y José Ordóñez: La Catedral Metropolitana de México, pp. 176-177, Apud: Anales de la Catedral. Heinrich Berlin: "Artífices de la Catedral de México...", p. 30. Efraín Castro Morales: "Los maestros mayores de la Catedral de México", p. 141. Palacio Nacional, p. 301. Gregorio Martín de Guijo: "Diario de sucesos notables", p. 198. Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 211, Apud: AGI (Audiencia de México: 42, ramo 2, docs. 16-A y 16-A2). Martha Fernández: Arquitectura y creación, pp. 55-56.



aparejador mayor de la Catedral, respectivamente, a partir del 2 de febrero de 1656.<sup>70</sup> Sabemos que para el 8 de julio de 1666 se hallaba ya "...descubierto enteramente el cimborrio y acabádose de derribar las paredes sobre que estaban los enmaderados y cimbras..."<sup>71</sup> Tal vez estos maestros tomaron como base el proyecto de Juan Gómez de Trasmonte (si es que realmente existió), aunque es muy difícil asegurarlo (mientras no se cuente con documentación más precisa al respecto) pues, como hemos visto, según don Juan, la cúpula debía apoyarse sobre pilares más gruesos, lo que debió de ser el punto de arranque de su proyecto; en cambio, Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera levantaron la cúpula sobre los pilares existentes.

Además del hecho de haber modificado el espacio interior de la Catedral de México, la cúpula es importante porque, hasta donde sabemos fue la que logró la difusión de la estructura cupular más generalizada en la Nueva España: la de planta octogonal. Aunque desconocemos la cronología precisa de las cúpulas novohispanas, parece ser que la primera, de planta octogonal, fue la del crucero de la Catedral de Puebla, proyectada por el arquitecto Pedro García Ferrer y construida por el maestro Jerónimo de la Cruz.<sup>72</sup> El dato es interesante, pues la presencia del octágono en las cúpulas no solamente tiene que ver con una solución arquitectónica determinada, sino también con un simbolismo salomonista, tema del que me ocuparé más adelante.

De lo dicho tenemos ya una serie de características importantes en cuanto a la distribución espacial de los templos catedralicios que se aplicarían a otras iglesias y capillas, y que nos van hablando del nacimiento de la tradición arquitectónica novohispana:<sup>73</sup> naves a diferente altura, bóvedas vaídas para las naves procesionales y de capillas, bóvedas de cañón con lunetos para las naves mayores y una cúpula octogonal en el crucero. De ahí fue relativamente fácil derivar a la cruz latina para los templos frailunos y parroquias, y de una sola nave (o de cajón) para las iglesias monjiles, mientras que las de tres naves se reservaron

<sup>70</sup> Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 92, Apud: AGI (*Audiencia de México*: 2708).

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 94-95, Apud: AGI (*Audiencia de México*: 42, ramo 2, doc. 16-A2).

<sup>72</sup> Manuel Toussaint: *Arte Colonial en México*, p. 100.

<sup>73</sup> Desde luego, al hablar de una tradición arquitectónica novohispana no desconozco la creación artística anterior, como la de los grandes conjuntos conventuales, lo que ocurre es que las características que se fijaron en la arquitectura a mediados del siglo XVII fueron las que finalmente prevalecieron hasta fines de la época virreinal y serían la base de las novedades formales que a ellas se adaptarían.

para las basílicas, gracias a la pureza de líneas en su distribución espacial, tan del gusto de la arquitectura novohispana.

En cuanto a las portadas, del cuerpo único que se desarrolló en las catedrales durante la primera etapa del manierismo, se pasó a las portadas de órdenes superpuestos, tipología que, a partir de entonces, quedó establecida en la Nueva España como una de las características más representativas de su arquitectura. Las portadas frontales de la Catedral de Puebla se concluyeron en 1664, según proyecto de Francisco Gutiérrez,<sup>74</sup> en tanto que las de la Catedral de México tuvieron un proceso más pausado. De hecho, lo único que se terminó en esa época fue el primer cuerpo de la Portada del Perdón, construido, como vimos, por Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, aunque su proyecto contemplaba tres cuerpos.

En relación con el lenguaje formal utilizado, es obvio que durante esa segunda etapa del manierismo novohispano, para algunos arquitectos -entre ellos, los maestros mayores- las formas vigentes seguían siendo, todavía, precisamente las que hoy denominamos manieristas y entre los ejemplos más representativos se encuentran las portadas del imafrente de la Catedral de Puebla y el primer cuerpo de la portada del Perdón de la Catedral de México.

Aunque es muy difícil precisar fechas, se puede decir que la primera etapa del manierismo novohispano en la arquitectura iría de 1559 (cuando Claudio de Arciniega erigió el Túmulo Imperial) hasta los años treinta del siglo XVII, aunque su periodo de consolidación se daría a partir de los años setenta del siglo XVI. El segundo momento del manierismo novohispano correspondería a las generaciones de arquitectos que van de Juan a Luis Gómez de Trasmonte, es decir, de los años treinta a los años setenta del siglo XVII, coincidente, por supuesto, con el "eclectisismo de mediados de siglo" -del que me ocuparé más adelante-, en el cual ya encontramos obras con características barrocas. Es decir, que mientras los artistas de formación manierista fijaban las características de la arquitectura tradicional novohispana, otros, las enriquecían e iban incorporando a ellas elementos de la nueva moda artística.

<sup>74</sup> Pedro Rojas: *Epoca Colonial*, t. I, pp. 206-207.



En resumen, podemos decir que el manierismo en la Nueva España tuvo los mismos principios que en Europa: el ideal fue el arte clásico y para alcanzarlo, se basaron en modelos que les facilitaron el camino, muy especialmente en los tratados de arquitectura. Igual que en Europa, los arquitectos novohispanos trataron de seguir esos modelos, pero en la medida en que, como en Europa, cada artista interpretó y adaptó esos modelos a su propia circunstancia y a su gusto personal, el resultado tuvo que ser propio, es decir, que en la Nueva España los artistas no copiaron el "manierismo europeo", sino que desarrollaron su propio manierismo tomando como base los mismos modelos que tuvieron presente los artistas europeos. En Nueva España, además, se presentó otro fenómeno que, si bien no queda tan claro en los artistas y en las obras que hemos analizado, es necesario mencionar por la persistencia que mostró a lo largo de la historia virreinal de México: la presencia de formas de otros estilos, ajenos al arte clásico y a las propuestas de los tratadistas -muy especialmente del arte gótico- que se mezcló con las formas que podemos identificar como propiamente manieristas: a veces por necesidades técnico-constructivas, pero en la mayoría de los casos, por verdadera voluntad en su empleo. A todo ello, se agregó el hecho de que por más apegados que quisieron estar a las propuestas de sus modelos, los artistas novohispanos tuvieron una tendencia mucho mayor y más libre a emplear elementos ornamentales, como lo demuestran obras como el primer cuerpo de la portada del Perdón de la Catedral de México y como lo afirma el propio Juan Gómez de Trasmonte al referirse a la reconstrucción que se llevó a cabo de las portadas de la Sacristía y de la Sala Capitular de la misma Catedral durante la maestría mayor de Alonso Martínez López:

Y asimesmo en estas dos piezas dichas, se desbarataron sus dos portadas, desde los embasamentos, la causa fue por ser muy pequeñas y sin adorno y se volvieron a levantar como hoy están.<sup>75</sup>

Es así, que a partir de esta revisión, me parece que podemos entender los mecanismos de interpretación de los artistas novohispanos, así como la necesidad de adaptar las propuestas de los tratadistas a su propia circunstancia y gusto estético (el suyo y, desde luego el de la sociedad a la que pertenecieron), y también de hacer uso de su propia

<sup>75</sup> Luis G. Serrano: La traza original con que fue contruida la Catedral de México..., lám. 12 f.

creatividad, con lo cual parece más clara la personalidad particular que adquirió la modalidad artística conocida como manierismo, en la arquitectura novohispana, para convertirse exactamente en lo que Jorge Alberto Manrique denominó “manierismo novohispano”.<sup>76</sup> Será entonces desde esta perspectiva que creo podremos entender las obras que se realizaron en el periodo de paso hacia el barroco, tanto como a las que atribuimos características francamente barrocas.

### **El “eclecticismo” de mediados de siglo**

No resulta fácil deslindar las fronteras entre lo que podemos calificar como obras propiamente manieristas de aquéllas que ya adoptan características barrocas en la Nueva España, debido a tres factores: la cierta libertad con que los artistas manieristas en general (incluidos los tratadistas) se manejaron respecto a su modelo ideal: el arte clásico, cuyas reglas tendieron a alterar. A ello se sumó la particular interpretación que de esos modelos dieron los artistas novohispanos, tal como lo he explicado en el apartado anterior. Y finalmente, el hecho conocido por todos -y ya mencionado con anterioridad- de que el barroco novohispano conservó muchas características del manierismo, como las plantas de cruz latina en parroquias y templos fraileños, y de cajón en iglesias monjiles; la disposición ortogonal de las portadas y de los retablos y la planiformía de las fachadas de las construcciones civiles y también de la mayor parte de las religiosas durante el siglo XVII.

Sin embargo, en un esfuerzo por explicar el largo proceso de gestación de la arquitectura barroca novohispana y los antecedentes y modelos más cercanos que pudo tener presente Cristóbal de Medina, podemos decir que paralelamente a los arquitectos Juan y Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, que estudiamos en el apartado anterior, existieron otros que mostraron menos preocupación por interpretar los tratados para conseguir obras más o menos cercanas a esos modelos (porque como vimos, aún apartándose de ellos, su ideal era realizar obras semejantes a las que proponían los tratados). Menos preocupación por alcanzar ese ideal y una tendencia mucho mayor a la libertad tanto compositiva como decorativa y que, en mi opinión, pusieron un acento muy marcado en tres

<sup>76</sup> Jorge Alberto Manrique: “Las catedrales mexicanas como fenómeno manierista”, p. 76.

elementos: el sentido ascensional, la tendencia al claroscuro y la abundancia ornamental. Asimismo, comienzan a trabajarse los perfiles de las portadas por medio de ménsulas invertidas y otros elementos decorativos que producen gran movimiento en sentido vertical.

Sus fuentes fueron tanto manieristas, como góticas y platerescas, por lo que de esa mezcla, más libre e imaginativa, surgirán obras que podríamos calificar de "eclecticas", sin perder de vista que el término es ambiguo y podría aplicarse tanto al manierismo como al barroco, pero lo utilizo en este caso, porque la mezcla de fuentes y su fantasía aleja a las obras de manierismo, pero todavía no es clara su filiación netamente barroca. Así, al lado de Vignola y Serlio, podemos distinguir también a Wendel Dietterlin, animales fantásticos, roleos ornamentales y puntas de diamante.

Ahora bien, la importancia que representan la libertad, la fantasía, el gusto decorativo, la ascensionalidad y el claroscuro, no radica solamente en ser representativos de las obras que manifiestan el paso del manierismo al barroco, de esas que yo he denominado eclécticas, sino también en haber sido utilizados con profusión en la arquitectura barroca novohispana, por lo que pueden considerarse sus verdaderos anuncios.

Lo que reconozco entonces es un momento artístico en el que convivieron varias tendencias: el segundo momento del manierismo con el nacimiento de la tradición arquitectónica novohispana y los anuncios del barroco, amén de la incorporación de la columna salomónica en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla -como veremos en otro capítulo-.

El proceso de gestación de la arquitectura barroca tuvo que llevarse a cabo en toda la Nueva España, especialmente en las grandes ciudades,<sup>77</sup> sin embargo, analizaré las características que presentaron las obras inmersas en ese proceso a partir de ocho monumentos de la ciudad de México, por haber sido ésta la capital del virreinato y por lo tanto, su modelo artístico por antonomasia. Además, fue el lugar de nacimiento, de formación y de trabajo de Cristóbal de Medina, por lo que podemos deducir que sus fuentes de inspiración más cercanas se encontrarían precisamente en los edificios de la capital.

---

<sup>77</sup> Aunque el problema es muy amplio y poco estudiado, me parece pertinente precisar que no debemos olvidar los regionalismos artísticos cuyas características y cronologías fueron distintas tanto a las de la ciudad de México, como a las de las otras grandes ciudades novohispanas, de manera que estoy conciente de que las conclusiones que a este respecto podré llegar serán centralistas y, desde luego, parciales.

En esos ocho monumentos podemos encontrar dos maneras distintas de manifestar el cambio que se estaba produciendo hacia el barroco: por un lado, amén de diversos recursos compositivos y tectónicos, se manifiesta una mayor tendencia al empleo de elementos decorativos, como veremos en los templos de Santiago Tlatelolco, la Concepción, San José de Gracia y el proyecto que presentó el arquitecto Diego de los Santos para construir la portada de la capilla del Tribunal de la Inquisición.

Por otro, encontramos una muy discreta utilización de elementos ornamentales, pero esquemas compositivos novedosos, como podremos comprobar en los templos de La Encarnación, Santa Clara y Balvanera.

El primer monumento del cual me ocuparé es el templo de Santiago Tlatelolco, dedicado a ese apóstol el año de 1609<sup>78</sup> y construido por fray Juan de Torquemada, quien, según su propia declaración, hizo

...una iglesia de bóveda en el convento de Santiago Tlatelulco, que es una parte de la ciudad de México, de las más insignes de la cristiandad y un retablo de los mayores que hay en las Indias, sin tener maestros que amaestrasen lo uno ni lo otro, sino yo solo, que para haber de salir con ello tuve necesidad de muy grande estudio en cosas de arquitectura; la cual me comunicó el Señor, sin haberla estudiado ni aprendido de maestros que suelen enseñarla, aprovechándome de los libros que de esto tratan...<sup>79</sup>

De sus portadas, posteriores, sin duda, a la dedicación del templo, Diego Angulo afirma:

...su autor parece apartarse de sus contemporáneos, pues mientras conserva en la parte inferior el estilo de fines del siglo XVI...en la parte superior tal vez se deja influir por el estilo de los ensambladores de retablos.<sup>80</sup>

Con esto, Angulo quiso poner énfasis en los elementos ornamentales de las portadas: su presencia ya resulta sorprendente, pero no lo es menos la combinación de elementos decorativos que aparecen en ellas. En la principal, encontramos que el arco -tanto en el intradós como en el extradós- y las jambas, poseen casetones manieristas ocupados por

<sup>78</sup> Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental..., t. II, p. 79.

<sup>79</sup> Fray Juan de Torquemada: Monarquía Indiana..., t. I, p. XXIX ("Prólogo general y primero de toda la Monarquía Indiana).

<sup>80</sup> Diego Angulo Iniguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, pp. 12-13.

puntas de diamante. En el segundo cuerpo, roleos que podrían proceder del plateresco o del tratado manierista y fantasioso de Wendel Dietterlin.<sup>81</sup> Y en el tercero, ménsulas invertidas que pudieron también haber sido inspiradas en este tratadista, tanto como en las que flanquean el último cuerpo de la portada del templo de Jesús en Roma, de Giácomo de la Porta.

Importante en la portada del templo de Tlatelolco es también su sentido ascencional. Está constituida por una calle central delimitada por pilastras (en el primer cuerpo) y columnas, pareadas. En el cuerpo bajo, las pilastras se ven interrumpidas por peanas con dosel, manieristas; en tanto que los intercolumnios de los niveles altos poseen una anchura mínima, como los que se encuentran asimismo en la portada del templo romano de Jesús, pero que después reutilizarían arquitectos barrocos como Pedro de Arrieta, para producir efectos de claroscuro. Todo pues en la composición de esta portada parece manierista a la manera tradicional, pero los cuerpos superiores disminuyen su anchura para obligar a la vista a dirigirse hacia arriba, su insistencia en hacerlo es tal, que podemos decir que constituye su característica compositiva más relevante. Una insistencia que también será muy explotada después por los artistas barrocos de la Nueva España.

La portada lateral, de un solo cuerpo y remate, concentra la ornamentación en este último. Flanqueando el nicho, encontramos nuevamente la presencia de ménsulas invertidas curvilíneas, que en este caso parecen tener una mayor correspondencia con los modelos propuestos por Dietterlin. Pero quizá lo que más llame la atención sea la inclusión de un cortinaje en el friso, conformado con elementos que parecen ser un antecedente de las guardamalletas que utilizaría el barroco novohispano en el siglo XVIII. El cortinaje es además, un elemento muy importante para darnos idea de la conversión que estaban ya sufriendo las portadas de los templos como escenario religioso-teatral, a la vez que manifiestan ya una clara relación con el salomonismo, tema del que me ocuparé en otro capítulo.

La ascensionalidad de esta portada se logró, como en la principal, disminuyendo la anchura del remate, pero en este caso, para contrarrestar la sensación contraria que

---

<sup>81</sup> Wendel Dietterlin: The Fantastic Engravings of Wendel Dietterlin: The 203 Plates and Text of his Architectura.



producen los remates que lo flanquean se coronó con un frontón triangular abierto en el vértice superior.

También es necesario mencionar que, muy especialmente en las portadas de esta iglesia de Tlatelolco se manifiesta un muy importante trabajo de los perfiles, a través de las ménsulas invertidas y los demás elementos ornamentales que poseen, lo que no sólo ayuda a acentuar la ascensionalidad de la composición, sino que también produce un gran movimiento en las portadas, en sentido vertical, recurso que también será muy explotado en la arquitectura barroca, concretamente, en la obra de Cristóbal de Medina.

Un templo que resulta también muy importante para comprender las obras eclécticas de la época de tránsito del manierismo al barroco, es el de la Concepción de la ciudad de México, que fue dedicado el 13 de noviembre de 1655.<sup>82</sup> Sus portadas, como bien afirma Elisa Vargas Lugo, presentan "...cierta riqueza barroca..."<sup>83</sup> en mi opinión ya muy manifiesta. Están constituidas por dos cuerpos. En el primero, el vano de ingreso es lo más interesante desde el punto de vista compositivo, pues posee un doble arco: el exterior de medio punto y el interior, semiexagonal, que produce la sensación de un cortinaje que se abriera para dar paso al escenario interior. Sus jambas obviamente se vieron obligadas a adoptar una forma semioctagonada, de la cual gustaría mucho la arquitectura barroca y cuyo significado, al parecer, se encuentra en estrecha relación con el salomonismo, tal como veremos en otro capítulo. Se encuentra flanqueado por columnas pareadas de capitel corintio con intercolumnios desnudos y cerrados, como los del templo de Jesús de Roma; están apoyadas sobre altos basamentos, como proponía Serlio. Sin embargo, la riqueza barroca no se detuvo en el doble arco y en las jambas, sino que se prolongó a los elementos ornamentales presentes desde la clave del arco: aquí, aparece una hoja de acanto rodeada de ornamentación a base de roleos; en la enjutas, hojas de acanto; en el friso, motivos fitomorfos entrelazados. La talla de todo ello, es carnosa y redondeada, como se utilizaría en el barroco del siglo XVII. En el segundo cuerpo, la riqueza ornamental crece aún más, pues amén del friso donde la decoración se vuelve más abigarrada, flanqueando la ventana se yerguen dos escudos (hoy vacíos) rodeados de conchas y roleos. Tal vez el modelo de esa

<sup>82</sup> Guillermo Tovar de Teresa: Bibliografía mexicana de arte, t. I, p. 174.

<sup>83</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 71.



ornamentación hayan sido las cartelas manieristas, sin embargo, en esta obra adquieren mayor volumen.

En estas portadas también es importante el sentido ascensional, conseguido al disminuir el número de soportes en el cuerpo alto y rematar el conjunto por medio de un frontón roto que da paso a un escudo ricamente ornamentado. Debe hacerse notar que la riqueza decorativa de estas portadas, también producen fuertes contrastes de claroscuro.

Obra notable en este sentido es el templo de San José de Gracia, construido entre 1653 y 1659,<sup>84</sup> aunque la ceremonia de su bendición se llevó a cabo hasta el sábado 26 de noviembre de 1661.<sup>85</sup> Por haber sido, como la anterior, una iglesia conventual de monjas, posee una nave de cajón con dos portadas paralelas sobre un costado. Sus portadas conservan el medio punto en el vano de ingreso, pero en jambas y paramentos, poseen sillares recortados, formando un diseño que más tarde utilizaría Cristóbal de Medina en obras ya plenamente barrocas: en una sección horizontales y en la otra dobles y verticales; tal vez, en el caso de San José de Gracia, todavía sin una clara intención de constituirse un almohadillado claroscuro barroco, pero el efecto que produce es similar.

Paramentos cubiertos con sillares recortados y colocados con cierta separación entre ellos para hacer evidente su presencia como elementos decorativos tienen su antecedente también en el manierismo. Sólo que en aquella modalidad, las proporciones de los bloques suelen ser diferentes: los verticales, en general, son de la mitad del ancho de los horizontales, manteniendo la tendencia al cuadrado, como se aprecia en obras como la portada del palacio Farnesio, en Caprarola, diseñada por Iácome Vignola. En tanto que los de San José de Gracia, son rectángulos colocados verticalmente, logrando con eso una impresión mucho mayor de ascensionalidad en los paramentos.

Asimismo, el hecho de que en el templo de San José de Gracia se cubrieran de ese modo las pilastras, provocó que las reducidas interpilastras, las traspilastras y las jambas manifestaran un fuerte contraste de luz y sombra que no se encuentra en obras manieristas.

A esta rica manera de cubrir muros, jambas y pilastras, se agregan los elementos ornamentales que son muy abundantes en este templo. La clave del arco está ocupada por un

<sup>84</sup> Francisco de la Maza: La ciudad de México en el siglo XVII, p. 50.

<sup>85</sup> Gregorio Martín de Guijo: Diario..., t. II, p. 161. Guillermo Tovar de Teresa: Bibliografía novohispana de arte, t. I, p. 180, dice que fue el 4 de noviembre.

complejo diseño que cae en una hoja; en tanto que el friso luce una cartela ocupada y rodeada por lazos entrecruzados y roleos.

Estas portadas también poseen un marcado sentido ascencional, conseguido no sólo por la disminución de soportes en el cuerpo alto, sino principalmente por la presencia de dos frontones rotos superpuestos, muy abiertos y de línea quebrada, que dan paso: uno a la ventana y el otro a una cruz. Huelga aclarar que la solución formal de los frontones también produce efectos de claroscuro.

Por desgracia, desconocemos el nombre del arquitecto que diseñó el templo de San José de Gracia pero, en mi opinión, se le puede atribuir al maestro Diego de los Santos y Avila, autor de un proyecto para construir la capilla de San Pedro Arbués, en el palacio de la Inquisición, en cuya portada pensaba utilizar recursos muy similares a los que se observan en la citada iglesia de monjas.

La historia es la siguiente: el 14 de febrero de 1659 Diego de los Santos presentó un proyecto para construir la capilla del Santo Oficio,<sup>86</sup> en el cual explicó que la construiría en la esquina del edificio del "Tribunal viejo" y colocada de oriente a poniente sobre la calle de la Perpetua, con su fachada hacia Santo Domingo. Se pensó que tuviera cinco bóvedas, además de cúpula y coro.<sup>87</sup>

En el dibujo de la portada, Diego de los Santos empleó sillares recortados para cubrir las pilastras con el mismo diseño de los utilizados en el templo de monjas de San José de Gracia: en una sección horizontales y en la otra dobles y verticales; sin embargo, en mi opinión, en el dibujo de la capilla encontramos una mayor intención claroscurista, especialmente en los sillares que cubren el friso: pequeños y muy separados entre sí, similares a los que un siglo más tarde utilizaría el arquitecto Lorenzo Rodríguez, y cuyo origen parece encontrarse en el tratado de Serlio.

Como en San José de Gracia, dos frontones superpuestos y abiertos (aunque no de línea quebrada), marcarían en la portada de la capilla inquisitorial el sentido ascencional. En

<sup>86</sup> Francisco de la Maza: El palacio de la Inquisición..., pp. 21-22. Francisco de la Maza: "El proyecto para la capilla de la Inquisición", p. 20, Apud: AGN (Inquisición: 584, fol. 89). Diego Angulo Iníguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 7. Palacio Nacional, p. 301. Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 203. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 31.

<sup>87</sup> Francisco de la Maza: El palacio de la Inquisición..., p. 22. Francisco de la Maza: "El proyecto para la capilla de la Inquisición", p. 21, Apud: AGN (Inquisición: 584). Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 203. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 31.

este caso, darían paso a un nicho en el primer cuerpo y al escudo de la Santa Inquisición, en el remate.

En la capilla del Santo Oficio la riqueza ornamental se concentraría sólo en los escudos de la corona de España que flanquearían el nicho, y en la orla del relieve del remate. Debe hacerse notar que, según el dibujo, las enjutas del vano de ingreso estarían ocupadas por grandes puntas de diamante.

Finalmente me ocuparé de la portada del templo del Oratorio de San Felipe Neri, El Viejo, edificada de 1660 a 1668.<sup>88</sup> La portada es abocinada y se encuentra estructurada a partir de un arco de triunfo. Su composición general es manierista, incluso el arco triunfal lo es: un antecedente novohispano notable es la portada de la Catedral de Mérida. Sin embargo, el hecho de abocinar la portada podría considerarse como un elemento compositivo que anuncia el camino hacia el barroco, tal como se presentará más tarde en algunas obras del siglo XVIII, como la iglesia del hospital de San Juan de Dios de la ciudad de México.

Ahora bien, el primer cuerpo de la portada, nos vuelve a recordar la portada dórica de Sebastián Serlio, pero con algunas alteraciones, como el arco rebajado del vano de ingreso, cuya clave se halla marcada por un elemento decorativo a base de muy realzados roleos. El tablero que Serlio colocó sobre los nichos de los intercolumnios, en las interpilastras de San Felipe Neri, se transformaron en decoración de roleos, hojas y lazos. Los triglifos tienen la misma distribución, pero en las metopas se labraron diversos elementos simbólicos.

Esta libertad se acentúa aún más en el segundo cuerpo, donde destacan tres elementos fundamentales: el sentido ascensional, la riqueza ornamental y el claroscuro. El primero se hace obvio al disminuir el número de soportes y al rematarse con un frontón curvilíneo, de línea quebrada y resuelto al interior en roleos.

La riqueza ornamental se manifiesta desde el banco donde las hojas se acomodan en rítmicos semicírculos entrelazados. Las columnas tritóstilas poseen en el primer tercio una abigarrada ornamentación. El friso luce una guía de hojas que en su recorrido forma una greca. Por último, golpes de hojarasca se acomodan alrededor del marco mixtilíneo del

---

<sup>88</sup> Francisco de la Maza: La ciudad de México en el siglo XVII, p. 47.

relieve central que representa a San Felipe Neri, apoyado en una muy protuberante peana, ornada con hojas de acanto.

En cuanto al claroscuro de la portada, éste se produce gracias a varios elementos: el abocinamiento de su composición, su riqueza ornamental, el marco mixtilíneo, el frontón roto y la contraposición que implica la saliente peana con la planiformía del relieve al cual le sirve de apoyo.

De lo dicho, se pueden sacar varias conclusiones. Quizá las más importantes, o por lo menos las que en lo personal me parecen más interesantes, son las siguientes: los primeros síntomas de un cambio de estilo en las obras de la Nueva España ponen el acento en tres elementos que serían muy utilizados en la arquitectura barroca: la riqueza ornamental, la ascensionalidad y el claroscuro. La primera, evidente en obras como los templos de la Concepción, San José de Gracia y San Felipe Neri; el sentido de ascensionalidad se refleja al disminuir la anchura de los cuerpos altos en monumentos como la iglesia de Santiago Tlatelolco y el proyecto para construir la capilla de la Inquisición, o bien restando soportes, asimismo a los cuerpos superiores, como en los templos de la Concepción, San José de Gracia y San Felipe Neri. También fueron útiles para ese fin, los frontones rotos, como se aprecia en el citado proyecto de Diego de los Santos, en el templo de San José de Gracia y en el oratorio de San Felipe Neri. La presencia del claroscuro la encontramos en la propia riqueza decorativa, en el marco mixtilíneo de San Felipe Neri; en el abocinamiento de la portada de este último templo, y en los sillares recortados con un diseño particular, que cubren pilastras, jambas y muros, como en el templo de San José de Gracia y en el proyecto de la capilla inquisitorial.

Los modelos que pudieron inspirar tales obras con esas características se antojan variados, pues al lado de composiciones que recuerdan a Serlio, aparecen motivos decorativos que proceden del gótico (como las puntas de diamante) o que podrían relacionarse con Dietterlin. Un eclecticismo muy particular, en el cual la interpretación de los artistas novohispanos jugó un papel muy importante, visible en factores como la aplicación de ricos roleos a una composición con elementos tectónicos sobrios como en Santiago Tlatelolco, y en la proporción de los sillares en el templo de San José de Gracia.

Un eclecticismo en las formas que nos indica un cambio hacia el barroco, un eclecticismo más o menos libre que, sin embargo, se inscribe todavía dentro de cánones espaciales clasicistas.

En cuanto a las composiciones, creo que es posible afirmar que en esa etapa artística se crea un nuevo tipo de portada, un tipo intermedio entre las manieristas de un solo cuerpo y las de cuerpos superpuestos, pues se trata de portadas en las que el cuerpo alto -gracias al sentido de ascensionalidad que tienen- parece un gran ático: una tipología más cercana a la que se desarrollaría en la arquitectura barroca de España. Aunque esto es visible en todas las portadas de los templos citados, me parece más claro en las dos obras de Diego de los Santos y Avila: el proyecto para la capilla inquisitorial y la iglesia de San José de Gracia (que le he atribuido). En ambos casos es muy clara la presencia de un frontón que se abre sólo para dar paso a un nicho (en el proyecto de la Inquisición) o a una ventana (en San José de Gracia) los cuales, por medio del mismo frontón, mantienen su relación con el primer cuerpo.

Las portadas, en ningún caso rebasan el nivel del paramento y en ese sentido son planiformes. Incluso, cuando alteran su planta, se repliegan en sentido cóncavo, como en el templo de San Felipe Neri. Este tipo de composiciones se dieron en Nueva España durante esa época debido sin duda a su filiación manierista, pero también, por la traza reticular de las ciudades más importantes. Como lo hizo notar Manuel González Galván, la planimetría de los alzados de los edificios, "...es la respuesta correcta a la cúbica estructuración de las poblaciones",<sup>89</sup> lo que será también condicionante de la estructuración de las portadas barrocas y aún del diseño de sus elementos tectónicos y decorativos.

Las portadas gemelas de las iglesias de los conventos de monjas tuvieron además otras implicaciones, que el propio Manuel González Galván explica de la siguiente manera:

Por razón de su función ambivalente, ya que estas iglesias mezclan la vida claustral con la pública, la masa del templo es frontera entre el convento monjil propiamente dicho y la calle y su espacio interno es el puente de contacto. Así, el juego del espacio interno y del espacio externo obligó a una lógica colocación del templo con respecto a la calle, de manera que, dos grandes ejes paralelos lo definen; uno perteneciente al espacio interior de la iglesia, el otro al eje longitudinal de la calle, pero ambos están

<sup>89</sup> Manuel González Galván: "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México", p. 85.



centrados y son estáticos en sus fugas por un tercer eje unificador, correspondiente al ingreso...<sup>90</sup>

Así, estas portadas, gemelas y colocadas a la mitad de la nave, constituyen el eje de equilibrio entre los ejes longitudinales y el transversal "...que no por corto deja de ser el más importante y esclarecedor..."<sup>91</sup>

Quizá sea todavía aventurado -por falta de fuentes más precisas-, pero me parece también necesario aclarar que en lo personal pienso que esas portadas gemelas fueron creación de aquellos artistas que -como Diego de los Santos- participaron en el proceso de cambio hacia el barroco, pues precisamente es en los conventos monjiles de ese periodo artístico donde he encontrado la inclusión de las portadas gemelas, no así en edificios más tempranos, como podría ser el templo de San Jerónimo, obra que data del año de 1623.<sup>92</sup>

En cuanto al espacio interior, los templos de los conventos de monjas optaron por la planta de una sola nave, sin crucero; en tanto que los templos frailunos y las parroquias, por la de cruz latina, como ya se ha dicho.

Respecto a las primeras González Galván afirma, con razón, que "en pocos ejemplos es tan claro, como en estas estructuras, la idea de que la arquitectura es la 'caja mural' del espacio."<sup>93</sup> Ese espacio se encuentra delimitado por el retablo mayor, en un costado, y la portada del coro, en el otro; además de retablos colaterales, pinturas, etcétera y generalmente su cubierta es de bóvedas. De todos modos, no se puede negar que pese a la compleja ornamentación interior que pudieran tener, el espacio es de una gran simplicidad.

La cruz latina añade el crucero y la cúpula, es decir, dos ejes espaciales más: uno transversal y otro vertical, pero todos finalmente rectilíneos. En este caso, su simbolismo como "...solemne cruz de corazón abultado..."<sup>94</sup> debió contribuir sin duda a su generalizada adopción, mientras que su simplicidad también tiene que ver con la traza de la ciudades: "...su cubicidad se integra a la cuadrangularidad de las manzanas..."<sup>95</sup> como bien afirma Manuel González Galván.

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp. 81-82.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>92</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 71. Francisco de la Maza: El sepulcro de Sor Juana Inés de la Cruz..., p. 7.

<sup>93</sup> Manuel González Galván: "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México", p. 83.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 85.



Todos estos factores formales que van desde la interpretación de modelos hasta la libertad que comenzaba a expresarse, pasando por la combinación de formas de distintas épocas y estilos, modelos variados, la traza urbana y el simbolismo religioso relacionado con el salomonismo, contribuyeron a crear obras que si bien nos hacen recordar obras europeas, también pueden considerarse, por sus características particulares, propiamente novohispanas.

A ello, debemos agregar otro aspecto de orden más general, que también nos acerca a quienes hicieron posible esas obras: la tensión que se produjo entre los arquitectos "conservadores" y los de "vanguardia",<sup>96</sup> esto es, entre quienes todavía consideraban válida y vigente la aplicación de las reglas propuestas por los tratadistas clásicos y manieristas (aunque las interpretaran a su modo y las adaptaran a sus circunstancias artísticas y sociales, y a su gusto personal), y los que buscaban una mayor libertad de creación y comenzaron a incorporar en sus obras elementos que podemos relacionar con el barroco, también novohispano. De ahí, obras como la portada del Perdón de la Catedral de México, de los arquitectos Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, y otras como el proyecto para construir la capilla de la Inquisición de Diego de los Santos y Avila, y las portadas del templo de San José de Gracia.

Dos corrientes artísticas que convivieron y, como era de esperarse, también se mezclaron. Aunque a lo largo de este apartado me he ocupado de aquellas obras que muestran un mayor acercamiento al barroco, existen otras menos claras en ese sentido (especialmente porque no muestran muchos alardes decorativos), pero que sin embargo, también forman parte de este momento artístico en que se funden novedades y tradiciones, propio de un proceso de cambio y en un verdadero movimiento ecléctico.

Tal es el caso, por ejemplo, del templo de La Encarnación, construido de 1639 a 1648.<sup>97</sup> Sus portadas son muy severas, de hecho se apegan en lo esencial a los cánones del manierismo. Se encuentran compuestas por dos cuerpos: el primero tiene el vano de ingreso formado por un arco de medio punto sostenido por jambas con impostas. Lo flanquean un par de pilastras cajeadas de orden corintio, con su correspondiente traspilastra y su cornisa

<sup>96</sup> Martha Fernández: "El nacimiento de la arquitectura barroca novohispana: una interpretación", pp. 17-28.

<sup>97</sup> María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 73. Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 71.

permanece recta. Al centro del segundo cuerpo se encuentran relieves tallados en piedra de villerías: en una portada, el que representa precisamente La Encarnación y en la otra, el martirio de San Lorenzo, están flanqueados por pilastras de orden corintio y a cada lado, se encontraban escudos (seguramente de la Orden Concepcionista y de la Iglesia) que fueron raspados el siglo pasado; coronan el conjunto, frontones curvos. Pero en medio de este esquema básicamente manierista, reconocemos algunas características que, aunque tímidas, nos muestran la influencia de los arquitectos más vanguardistas, como los sillares recortados a manera de tableros que luce el friso de los dos registros y el marco acodado que encuadra los relieves: ambos recursos producen uno de los efectos favoritos del barroco: el claroscuro. Como está presente la disminución del número de soportes en los cuerpos altos, pero todavía sin el sentido ascensional de otras obras por la presencia de frontones cerrados.

Otro edificio que participa de soluciones más cercanas al manierismo, pero con muestras de la penetración barroca es la iglesia conventual franciscana de Santa Clara, levantada de 1622 a 1661.<sup>98</sup> La composición de las portadas se estructura a base de un cuerpo y un ático, como en las obras de Diego de los Santos, pero en este caso, bien delimitados y separados por la cornisa del primer cuerpo. Este posee un vano de ingreso de medio punto, moldurado, apoyado sobre jambas con impostas y la clave señalada por una ménsula. Un par de columnas adosadas, desnudas y de capitel dórico, lo flanquean. El friso carece de ornamentación y la cornisa es volada. Sobre ella se levanta una ventana encuadrada por un par de pilastras cajeadas con sus traspilastras, un entablamento recto y desnudo y un frontón que apenas se abre al centro para albergar uno de los tres pináculos piramidales que lo coronan. Flanqueando ese conjunto, aparecen un par de escudos de la Orden franciscana. Como en la obra anterior, aunque el segundo registro es más angosto que el primero, las portadas no poseen ninguna intención de ascensionalidad, pues aunque el frontón es de hecho, abierto, su oquedad la cierra un remate.

No podemos dejar de mencionar, sin embargo, que tanto en La Encarnación como en Santa Clara, el segundo registro presenta soluciones similares a las del templo de la Concepción: el ático rematado por frontón y flanqueado por escudos, aunque, como hemos

<sup>98</sup> María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 59, Apud: AHINAH Fondo Franciscano: vol. 106, exp. 2550, fols. 46-49 vto. Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, 2a. ed., p. 176. Esta autora apunta como fechas de construcción: 1623 a 1662.

visto, el barroquismo de este templo es mucho más evidente, a pesar de ser anterior, pero cuya influencia debió de ser grande.

Por último, también me parece digna de mención como una obra ecléctica, pero más apegada a la sobriedad manierista, el templo de Nuestra Señora de Balvanera, cuya construcción se inició el año de 1667 y concluyó el de 1671.<sup>99</sup> El primer cuerpo de sus portadas gemelas poseen vanos arquitrabados; están flanqueados por pilastras desnudas de capitel dórico. Su friso posee triglifos y metopas y la cornisa es recta y muy volada. Sobre el segundo se abre una ventana, asimismo arquitrabada y flanqueada por pilastras, en este caso estriadas y de capitel corintio, flanqueada por remates piramidales. Sus señales de influencia barroca se encuentran en los tableros del banco del segundo cuerpo, en los marcos acodados de la ventanas y en las bases decoradas que sirven de apoyo a los remates.

La convivencia de estas obras con las que muestran un mayor barroquismo y las decididamente manieristas, nos indican el largo tiempo que se llevó el proceso de cambio del manierismo al barroco. En este caso tampoco es posible precisar fechas, pero podríamos calcular que la arquitectura barroca triunfaría hasta el momento en que las columnas salomónicas se incorporaron a las portadas de la Catedral de México, en los años ochenta del siglo XVII, varios factores históricos, simbólicos y artísticos contribuirían a ello -como veremos más adelante-.

Este proceso se iniciaría durante la infancia de Cristóbal de Medina, de manera que es un hecho que esa fue su escuela formativa. Debió abreviar en los tratados manieristas y, sin duda, debió de ser partidario de las libertades que practicaban algunos arquitectos. Desconocemos el nombre de los maestros que pudieron influir más decididamente en su formación, pero por las características de sus obras, es claro que debió de estar más cerca de arquitectos como Diego de los Santos y Avila, que de Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera. Y debió también de estar muy pendiente de los retablos que, antes que en los edificios, incorporaron columnas salomónicas, los cuales serán tratados en el siguiente capítulo.

<sup>99</sup> Antonio de Robles: Diario de sucesos notables, t. I, pp. 35, 106-107. Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 106. María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 50.

Pero para comprender las características formales de las obras de este periodo, con las particularidades novohispanas que poseen, no basta analizar la historia interna del estilo en la Nueva España -con todos los posibles modelos europeos que se quieran-, ni la "tensión" generacional de los artistas, es necesario también tomar en cuenta la personalidad que le reconocemos a la Nueva España que se explica y se entiende a través de lo que Edmundo O'Gorman denomina "criollismo". El criollismo, afirma este autor,

...es...el hecho concreto en que se encarna nuestra idea del ser de la Nueva España y de su historia; pero no ya entendido como una categoría racial o de arraigo domiciliario, ni tampoco como un 'tema' más entre otros de la historia colonial, sino como una forma visible de su interior dialéctica y la clave del ritmo de su desenlace. Y así se disipa la imprecisa penumbra de los atisbos que sólo han sabido ver en el sordo y secular conflicto entre el gachupín y el criollo un pleito de ambiciones frustradas, de orgullo herido y de resentimientos. Se reviste, en cambio, de la profunda significación que tuvo el choque entre dos maneras contrarias de concebir la vida novohispana y el triunfo definitivo de una de ellas, años después de lograda la independencia. En el criollismo tenemos el apocalipsis de la Nueva España.<sup>100</sup>

Ahora bien, como lo ha explicado Jorge Alberto Manrique, los criollos -en el amplio sentido del término- por más americanos que se sintieran, tuvieron como modelo a Europa, a España; de hecho, no podían tener otro modelo. De esta manera, el criollo fue y no fue europeo, vino a ser, como Manrique lo definió, "un hombre en busca de un nombre y un rostro". Para encontrarlos, acudió a diversos elementos de apoyo: el reconocimiento del mundo prehispánico como su legítimo pasado; la exaltación de la "grandeza mexicana"; la veneración a imágenes y santos milagrosos propios y, se aferró a ciertos modos de ser, costumbres, usos y actitudes que adoptó como propios.<sup>101</sup>

Con todos estos recursos, el criollo fue conformando su personalidad, una personalidad con valores universalistas, con valor universal frente a Europa en general y frente a España en particular. Una existencia, una cultura, tan válida como la de cualquier europeo, pero diferente a la de cualquier europeo. Esta búsqueda temprana encontró su manifestación artística, como dije antes, en lo que ahora denominamos manierismo.

<sup>100</sup> Edmundo O'Gorman: *Meditaciones sobre el criollismo*, p. 25.

<sup>101</sup> Jorge Alberto Manrique: "Del Barroco a la Ilustración", p. 649.

De acuerdo con Manrique, con quien coincido, en el arte que se va creando en la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII participan tres fuerzas contradictorias y a la vez formadoras: "la actitud conservadora que tiende a no desprenderse de lo que considera propio, la propia inercia del movimiento que se crea en tal estilo automáticamente, y la sollicitación exterior de innovaciones",<sup>102</sup> a través de modelos cada vez más novedosos.

La primera, nos explica la presencia de formas y elementos manieristas a lo largo de la época virreinal, aún en el barroco más exhuberante. Es esta actitud la que nos ayuda a entender las características de los monumentos salomónicos edificados por Cristóbal de Medina y otros arquitectos, y es ella la que nos aclara las circunstancias bajo las cuales se desarrolló el proceso de cambio del manierismo al barroco, con los factores y cualidades que he intentado explicar en este capítulo.

Para comprender la segunda, en cambio, es necesario atender, no sólo a las semejanzas que puedan encontrarse con los modelos del exterior, sino también a las diferencias, como fenómenos creativos o re-creativos que otorgarían a las obras novohispanas características propias: la dependencia formal que tuvo el barroco del manierismo en la Nueva España, no fue sólo del manierismo propuesto por Europa a través de sus diversos modelos, sino principalmente del que se desarrolló en estas tierras a partir también de esos procesos re-creativos y, por lo tanto, novohispanos.

En todos los casos, es necesario no perder de vista que esa diferenciación de lo propiamente "novohispano" no es sólo una categorización nuestra, impuesta a las obras o descubierta en ellas por nosotros, sino que fue también una actitud conciente de los artistas: el seguir, interpretar, adaptar o apartarse de los modelos no fue en ellos resultado del azar, sino una actitud conciente, una voluntad de forma, tal como lo demostraron ellos mismos en los textos que analizamos en este capítulo, como es asimismo connatural a todo artista y, como lo fue a los hombres de aquel tiempo, inmersos en lo que ahora conocemos como cultura criolla de la Nueva España.

A lo largo de este capítulo he hecho un intento por tratar de definir precisamente lo que de criollo tiene la arquitectura que se desarrolló del manierismo al barroco, asunto que se enlaza directamente con el proceso creativo. Aunque en los análisis que he llevado a cabo

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 697.



de algunas obras representativas de ese periodo, las formas reconocibles sean europeas, resulta de capital importancia para entender ese proceso creativo -como quedó comprobado a lo largo de este texto- el sentido que se le dio a tales formas: la manera en que se combinaron, la función que le asignaron, los elementos simbólico-ornamentales que las acompañaron, la solución formal concreta que les otorgaron, etcétera; lo que dio por resultado obras nuevas creadas con formas occidentales. De esta manera, desde el manierismo novohispano se va perfilando lo que será una de las tesis más importantes de este trabajo: el desarrollo de la arquitectura novohispana no fue consecuencia de la arquitectura europea, sino que siguió un proceso paralelo al de ella a partir de modelos comunes.

Por ello parece conveniente revisar el movimiento artístico de paso entre el manierismo y el barroco que se produjo en España, desde luego, no como antecedente de lo sucedido en la Nueva España sino precisamente como un movimiento paralelo en el que podemos encontrar lenguajes similares con resultados diferentes, y del cual se han ocupado ya diversos investigadores hispanos. Esta revisión me parece que nos podrá ayudar a comprender mucho mejor las características de la arquitectura española con columnas salomónicas, y de ahí las semejanzas y las diferencias que guarda con la arquitectura salomónica novohispana.

### **El “protobarroco” en España**

Al movimiento artístico que se generó en España en el paso del manierismo al barroco, los estudiosos lo han denominado de diversas maneras. George Kubler lo califica como “formas experimentales”<sup>103</sup> y como “formas nuevas del medio siglo” (“new forms of the mid century”);<sup>104</sup> sin embargo, el término más generalizado, aquél que han aceptado en mayor grado los investigadores es el de “protobarroco”.<sup>105</sup>

<sup>103</sup> Geroge Kubler: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, p. 70.

<sup>104</sup> George Kubler: Art and Architecture in Spain & Portugal and their American Dominions..., p. 23.

<sup>105</sup> Antonio Sancho Corbacho: Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: “Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en Salamanca”. Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII. José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII.



Las características de las obras realizadas durante esta etapa, muestran también cierto eclecticismo. De acuerdo con José Manuel Pita Andrade, en el protobarroco

...se daban pasos decisivos hacia un arte que, progresivamente, iba recargando los edificios, tanto en su interior como en su exterior, a la vez que perdían vigor los esquemas arquitectónicos de inspiración clasicista. Al hablar así, pensamos sobre todo en los cambios que se van operando en las proporciones de los templos, donde las cúpulas encamionadas generan volúmenes en sentido ascensional, que se contradicen radicalmente con lo que se desprende de la contemplación de las partes bajas de los edificios. Esos cambios de proporciones y esos adornos que van inundando las superficies no impiden, sin embargo, reconocer que aun en el umbral del siglo XVIII la arquitectura que se desarrolla en la Corte y en muchas ciudades de la meseta sigue siendo respetuosa con estructuras donde subyacen conceptos de raigambre clasicista. Aquí apenas llegan los ecos de Borromini. Las líneas curvas apenas afectan a las estructuras de los edificios y sólo son los contrastes de volúmenes, digámoslo una vez más, los que anuncian el abandono de "la divina proporción".<sup>106</sup>

Es así que, como sucedió en la Nueva España, no parece ser en la aparición de plantas y alzados curvilíneos donde en España se manifestaron las características del arte barroco, sino más bien en el campo decorativo. Al decir del mismo autor,

en el fondo no debemos olvidar el carácter eminentemente ornamental que tiene la arquitectura española hasta lograr sus manifestaciones más exaltadas en pleno siglo XVIII. Por ello, hemos de considerar...de un modo especial cuanto atañe a la decoración superficial e incluso, en ciertos casos, a la tendencia de enriquecer con molduras, de carácter generalmente plano, fachadas y bóvedas. Así se prepara el camino del barroco propiamente dicho, que tiene en las tierras de Castilla y León una definición clara a través de maestros que nos llevan, sin solución de continuidad, hasta el estilo churrigueresco.<sup>107</sup>

Pero no sólo en León y en Castilla, también en otras regiones de España, como Galicia y Andalucía. En esta última provincia la tendencia ornamental que ofrece "...signos inequívocos del cambio" -como afirma José Manuel Pita Andrade-, se ve muy combinada con la herencia musulmana.<sup>108</sup> En concreto, los elementos ornamentales del protobarroco andaluz se reducen, en opinión de Antonio Sancho Corbacho,

<sup>106</sup> José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII, p. 483.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 477.

<sup>108</sup> Ibidem, pp. 518-519.

...salvo excepciones, a un mayor movimiento de aquellos elementos arquitectónicos, utilizándose con frecuencia los frontones rotos y curvos y destacando en los entablamentos mutilos [sic] de tipología especial; adquieren mayor personalidad motivos ornamentales como las orejetas, cartones y cartabones; los vanos se decoran con marcos de yeserías de traza arquitectónica, y cuando interviene alguna cartela, ésta tiene el corte metálico que es específico del momento. La guimalda de flores y frutas, tan frecuente en la arquitectura retablistica, se utiliza con gran timidez en estos edificios...<sup>109</sup>

En relación con la distribución espacial, José Manuel Pita Andrade y Antonio Sancho Corbacho coinciden en considerar que durante la etapa del protobarroco andaluz se muestra una marcada predilección por iglesias de plantas rectangulares o de cruz latina de una sola nave "...organizando sus elementos arquitectónicos dentro de un ambiente claramente renacentista..."<sup>110</sup> Mientras las portadas "...recuerdan con exactitud sus modelos del momento artístico precedente; otros edificios utilizan la sillería almohadillada a la rústica, sistema típico del Renacimiento."<sup>111</sup>

Antonio Sancho Corbacho, sin embargo, menciona también un tipo de planta que, aunque asimismo posee un claro antecedente manierista, fue muy utilizada en el barroco: la céntrica o centrada. El primer ejemplo en Sevilla, dice, surge en el protobarroco con la iglesia del convento de la Paz,

...proyectada con una cabecera muy profunda, la cúpula queda casi en el centro de la nave, con lo que forma su planta una cruz de brazos iguales dos a dos

Y en cuanto a sus antecedentes, menciona la iglesia de Montesión, también en Sevilla y la parroquia de la Puebla de Cazalla, "...monumentos muy importantes de la segunda mitad del siglo XVI."<sup>112</sup>

<sup>109</sup> Antonio Sancho Corbacho: Dibujos arquitectónicos del siglo XVII, pp. 8-9.

<sup>110</sup> José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII, pp. 524-526. Antonio Sancho Corbacho: Dibujos arquitectónicos del siglo XVII, pp. 8-9.

<sup>111</sup> Antonio Sancho Corbacho: Dibujos arquitectónicos del siglo XVII, pp. 8-9.

<sup>112</sup> Ibidem, pp. 10-12. En la actualidad la iglesia de Nuestra Señora de la Paz, de Sevilla, ya no conserva esa planta, sino que es de una sola nave. A juzgar por las características de su fachada, es posible que haya sido modificada en el siglo XVIII.

En cualquier caso, con excepción de este tipo de planta -que no parece haber sido muy común-, en la etapa del protobarroco fue en la ornamentación donde, como en la Nueva España, también se comenzó a manifestar el barroco.

De acuerdo con las obras que los especialistas han considerado protobarrocas, podemos marcar como fechas extremas para este largo periodo de cambio, de la primera década hasta los años setenta del siglo XVII, es decir, un lapso casi contemporáneo al que observamos en la Nueva España. Aunque las obras que incluyen los investigadores en este periodo son numerosas, en esta ocasión me concretaré sólo a revisar de un modo muy general, las características que ellos han concedido a diez de las obras que consideran más representativas del protobarroco en España.

Según José Manuel Pita Andrade, el Panteón Real de la iglesia de San Lorenzo de El Escorial, realizado por Juan Gómez de Mora en 1617,

...puede iniciar el protobarroco castellano gracias, sobre todo, a la enorme importancia que tienen los adornos de bronce dorado que destacan, vigorosamente, sobre los mármoles. Y es precisamente en el desarrollo de este repertorio ornamental donde cobra toda su importancia la figura de Juan Bautista Crescencio. Con todos los antecedentes italianos que se han querido reconocer en los frisos de roleos y en los ocho paños de la bóveda, resulta lógico pensar que el papel jugado por el maestro que trajo a España como pintor el cardenal Zapata en 1617 debió ser fundamentalmente el de un decorador. Las cartelas y otros adornos de los sarcófagos acaban de refrendar el subido valor que tiene el Panteón de los Reyes como punto de partida de la decoración que va a imperar en otros monumentos de la Corte.<sup>113</sup>

En efecto, en el Panteón Real destaca poderosamente la ornamentación de bronce sobre el mármol, sin embargo, merece la pena insistir en que, en este caso, la planta céntrica octogonal también marca un alejamiento de los espacios manieristas, tal como sucedió en la capilla del Ocho de Toledo, de la que hablaremos después.

Asimismo, debo aclarar que es posible que no haya sido solamente la presencia de Crescencio (o Crescenzi) la que dio pie a la incorporación de los elementos decorativos que marcan el camino hacia el barroco, pues en opinión de José Camón Aznar, el propio Juan Gómez de Mora "...significa...la transición de la severidad y rigidez herrerianas a la

<sup>113</sup> José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII, p. 479.

fastuosidad ornamental del barroco.”<sup>114</sup> Y ejemplifica esta afirmación con una obra contemporánea al Panteón Real: la Clerecía de Salamanca, donde, dice,

puede apreciarse la dramática pugna entre la frialdad arquitectónica escurialense, protegida por los reyes y por los ejemplos venidos de Italia, y el afán ornamentista, exaltadamente decorativo del genio español, que acabó por fin envolviendo todo el exterior de la iglesia, el patio y los salones de la Compañía en una exuberante decoración barroca.<sup>115</sup>

Aunque la portada puede considerarse realmente barroca pues se terminó en 1755, su planta, su distribución espacial y los efectos conseguidos por Juan Gómez de Mora, se insertan en el protobarroco, pues el interior de la iglesia estaba terminado en 1650, cuando apenas se había comenzado la fachada. Esta y la cúpula se atribuyen al Padre Amatos. En relación con los efectos que esta combinación de autores y épocas produce, Camón Aznar afirma:

tiene crucero, sobre el que se levanta alta y luminosa cúpula, con pechinas decoradas con escudos, tambor con grandes ventanas y linterna. Su planta es de cruz latina inscrita en un rectángulo. Lleva capillas laterales -que ocupan la amplitud de los brazos del crucero- cubiertas con bóvedas de aristas comunicadas entre sí y sobre las cuales están las tribunas. Los grandes pilares de la nave mayor se decoran con pilastras acanaladas de orden dórico con equinos de ovos y un bello friso con salientes florones en las metopas, de talla muy rizada y jugosa. Voladas tribunas de hierro se asoman a esta nave mayor. Este interior impresiona por su robustez y severidad del conjunto. Su grandeza y simplicidad es de gran empaque arquitectónico...Su efecto estético no está conseguido, como en el barroco posterior, por la multiplicidad de ornamentos, sino por la fuerza, la serenidad, la robustez de su arquitectura. La distribución de las luces es uno de los elementos que más contribuyen a esta impresión de unidad y de sencillez. Las capillas laterales, oscuras, contrastan con la iluminación discreta de la nave mayor, y esta luminosidad se exalta triunfalmente en el crucero, cuya cúpula vierte raudales de luz.<sup>116</sup>

Es así que en la Clerecía de Salamanca, en medio de cierta “severidad y robustez” que podríamos relacionar con el manierismo, también se presentan tres elementos, que la

<sup>114</sup> José Camón Aznar: Salamanca, pp. 88-94.

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> Idem. Antonio García Boiza: Salamanca monumental, pp. 96-103.

sitúan camino al barroco: relajamiento de los cánones, tendencia ornamental y gusto por el claroscuro.

En Santa Teresa de Avila, el paso hacia el barroco se manifiesta especialmente en la portada. Esta obra fue realizada por fray Alonso de San José de 1629 a 1636 y de ella nos dice José Manuel Pita Andrade: el autor

...quiso imprimir a la fachada una cierta suntuosidad, dándole mayor relieve y viveza, y destacando en ella un cuerpo central con sillares bien labrados entre dos laterales en los que se utiliza la piedra berroqueña cortada como una especie de sillarejo. La presencia de sendas espadañas en los cuerpos laterales contribuye a enmarcar el central. En él destaca un cuerpo bajo con pórtico abierto al exterior (...que, a última hora, tiene un precedente en El Escorial) con pilastras fajadas. Encima de este pórtico hay una hornacina que lleva también este tipo de pilastras y que remata con un frontón partido para dejar paso a una ventana. Los escudos y otros huecos de la fachada (entre los que deben mencionarse tres óculos) acaban de caracterizar esta obra que nos atrevemos a situar en el umbral del barroco...El interior mantiene la línea de otras iglesias conventuales, con una nave y capillas entre los contrafuertes que se comunican entre sí.<sup>117</sup>

Esto es, en medio de un esquema espacial tradicional, surgen elementos decorativos con composiciones espaciales que se alejan del lenguaje del estilo anterior, como el hecho de desplantar tres cuerpos sin cornisamientos e incluir roleos, a modo de sucesivas "eses", flanqueando el nicho central.

Algo similar ocurre en la sacristía y en la sala Capitular del convento de San Esteban de Salamanca, comenzadas a construir por José Moreno en 1626<sup>118</sup> y concluidas después de su muerte ocurrida en 1637.<sup>119</sup> De acuerdo con la descripción de José Manuel Pita Andrade, en esta obra,

El esquema arquitectónico de ambas piezas es de una gran simplicidad: las plantas, rectangulares, ofrecen un alzado con pilastras, cubriéndose ambas alas con bóvedas de medio cañón. Varían los órdenes: corintio en la sacristía y toscano en la sala capitular. Pero las notas de barroquismo se van concentrando en las portadas o seudoportadas (cuando enmarcan nichos o altares), donde hallamos una gran variedad de soluciones, ya que en unos casos se evocan los arcos de triunfo, en otros se crean dobles huecos entre tres pilastras, aunque lo normal es inscribir los arcos entre los soportes laterales y

<sup>117</sup> José Manuel Pita Andrade: *La arquitectura española del siglo XVII*, pp. 480-481.

<sup>118</sup> *Idem*. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: "Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en Salamanca", p. 261.

<sup>119</sup> José Manuel Pita Andrade: *La arquitectura española del siglo XVII*, pp. 482-483.

el entablamento; los frontones se parten casi siempre para dejar hueco a nichos con esculturas, escudos, etc. No faltan sobre sus extremos piramidales bolas de abolengo escurialense. Ha de insistirse en el interés que ha tenido José Moreno por cubrir los muros con estos elementos o con simples molduras dominado casi por un "horror vacui". Finalmente habrá de aludir a los frisos que recorren ambas estancias y a sus bóvedas, ya que los elementos y adornos que encontramos en todos ellos constituyen el más inmediato anuncio de lo que será la etapa propiamente barroca del arte salmantino.<sup>120</sup>

Ciertamente, las portadas y "seudoportadas" son lo más rico de la sacristía y la sala Capitular del convento de San Esteban de Salamanca, en especial las que flanquean el ábside, donde los juegos de marcos mixtilíneos y frontones curvos dotan de gran riqueza los conjuntos. Sin embargo, deben también añadirse el movimiento -por contraste- que producen las pilastras de orden monumental, estriadas y de capitel corintio, que se encuentran adosadas en los paramentos de las salas entre cada capilla hornacina. Llamam la atención, sobre todo, las que se encuentran en las esquinas formando los ángulos -esto es, pilastras angulares-, pues son similares a las que luce la capilla del Ocho de la Catedral de Toledo, como veremos después.

También del primer tercio del siglo XVII es la iglesia del convento de San Martín Pinario, en Galicia, construida por el arquitecto portugués Mateo López. En opinión de Antonio Bonet Correa, esta iglesia "...cierra el ciclo del Renacimiento y a la vez comienza el del clasicismo, aunque por el empleo abundante de elementos ornamentales de jugosa y rica plástica, de origen manuelino, anticipa el barroco, que sesenta años más tarde triunfará con un sentido diferente en la región..."<sup>121</sup> La portada de esta iglesia es muy interesante, pues aunque está dividida en calles y cuerpos, al estilo manierista, es una portada abiombada que posee columnas tritóstilas de orden jónico, mientras al centro está rematada por un frontón triangular. Por ello, Bonet Correa afirma que "...la simplicidad escueta de los órdenes y la severidad de líneas y espacios contrasta con la exuberante fachada y el magnífico retablo-baldaquino del altar mayor, que Casas y Novoa trazó más tarde, en la primera mitad del siglo XVIII."<sup>122</sup>

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> Antonio Bonet Correa: "La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII", pp. 190-191.

<sup>122</sup> Idem.



Otra obra en que merece la pena detenerse es el Ocho de Toledo, de larga historia que comenzó el año de 1578 cuando Nicolás de Vergara presentó los primeros proyectos para su construcción. Con estos diseños la obra empezó a construirse el año de 1595, pero se suspendió en 1631. En 1632, se presentaron nuevos diseños de Pedro de la Torre. La fábrica se reanudó en 1647 y se concluyó en 1653 bajo la dirección del propio Pedro de la Torre y de Francisco Bautista.<sup>123</sup>

En opinión de George Kubler, en este monumento, de claro sentido ascencional,

cada recurso fue utilizado, hasta los límites permitidos por la norma académica para incrementar el efecto de una superficie placada. Mármoles policromados recubren los fustes de las pilastras angulares de orden compuesto, bajo el entablamento dórico. Esta combinación de órdenes fuera de lo acostumbrado es una monstruosidad para el academismo ortodoxo, pero revela el propósito de los proyectistas, pues los triglifos dóricos y los capiteles compuestos son los elementos activos del repertorio clásico, y en los que se pueden disponer de un mayor número de planos de relieve. Los arcos que incluyen los nichos relicario repiten sus perfiles en cuatro planos distintos. Por todas partes, la mirada encuentra contornos y perfiles; en ningún lado halla la calma de la superficie lisa, carente de calidad vectorial; las formas tienden hacia arriba y hacia lo profundo.<sup>124</sup>

De todas maneras, es básicamente en su sentido decorativo, donde Kubler encuentra una manifestación de lo que él llama "formas experimentales" de mediados del siglo XVII en España, entre los elementos ornamentales de la capilla podemos mencionar los marcos acodados de vanos y pinturas que, aunque más discretos, recuerdan los utilizados en la arquitectura novohispana.

En Andalucía, el edificio que se presenta como el prototipo del protobarroco es la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, cuya portada fue realizada por Bernardo Simón de Pineda, en 1647. En este caso, amén del sentido decorativo, la portada también presenta una composición novedosa

...al ampliarse el cuerpo bajo con una puerta flanqueada por pares de columnas con sendos nichos, mientras sobre esta puerta se abre un gran balcón, quedando a ambos lados del mismo espacios coronados por frontones, que enmarcan alegorías de las

<sup>123</sup> George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, pp. 70-71.

<sup>124</sup> *Idem.* George Kubler: *Art and Architecture in Spain & Portugal and Their American Dominions...*, p. 23.

virtudes teologales y otras escenas en cerámica. La policromía añade una nota de color a esta expresiva fachada.<sup>125</sup>

Desde el punto de vista compositivo lo que más llama la atención es la forma de resolver el segundo cuerpo, pues amén de ser más ancho que el primero, presenta varias características interesantes: tiene tres calles, la central está resuelta a partir de un arco de triunfo de medio punto apoyado en jambas desnudas con impostas, cuyas enjutas poseen tableros triangulares. El gran nicho que forma el arco triunfal, abriga un balcón adintelado con acodos en la parte superior, flanqueado por pilastras adosadas y estriadas, de capitel corintio, que tienen dobles traspilastras de capitel dórico y de mayor altura que las pilastras. Sobre el vano, se halla una cartela vacía rodeada de roleos. La pequeña cornisa del vano es recta, dentada y volada, y apoya un frontón curvo en forma de "S", apenas señalado, que sirve de apeo a un par de remates flamígeros.

El frontón da paso a un nicho de medio punto, apenas horadado, que tiene la clave señalada por una punta de diamante. Está apoyado en jambas desnudas con impostas y alberga tableros de cerámica con la imagen de La Caridad. El nicho se encuentra encuadrado por un marco acodado en la parte superior y está encuadrado por ménsulas invertidas.

Este conjunto inserto en el arco de triunfo se encuentra flanqueado por las calles laterales de ese segundo cuerpo de la portada, donde se abren cuatro nichos adintelados y con el marco acodado que contienen tableros de cerámica con las imágenes de San Jorge y Santiago (en la parte inferior) y La Fe y La Esperanza (en la parte superior). Los frontones que se levantan sobre las cornisas de los nichos inferiores son abiertos y formados por apenas un par de roleos, mientras que los que rematan los tableros de la parte superior, son triangulares y cerrados.

De lo dicho, resalta la combinación de formas de raigambre manierista con otras que anuncian la penetración del barroco, amén de la clara intención de color, movimiento, claroscuro y riqueza que Pineda quiso imprimir a esta portada.

Una de las obras españolas más monumentales del protobarroco es la portada de la iglesia del monasterio benedictino de San Rosendo de Celanova, en la provincia de Orense, en Galicia. Se desconoce el nombre de su autor, aunque se sabe que fue concluida en

<sup>125</sup> José Manuel Pita Andrade: *La arquitectura española del siglo XVII*, pp. 524-525.

1653.<sup>126</sup> Como en otros casos anteriores, la composición de esta portada es muy rica y su característica más importante es que en el primer nivel el "...cuerpo del centro, de órdenes superpuestos, es más alto que los dos laterales...", de manera que los intercolumnios quedan a una altura media..." A ello se agrega un rico juego de frontones curvos (en el primer cuerpo) y rectos (en el segundo cuerpo). De acuerdo con Antonio Bonet Correa, esta composición "...es una combinación de la fachada de la iglesia de dos pisos, tipo del Gesú, y la obligación de cerrar las tres naves de la iglesia primitiva..."<sup>127</sup> medieval, lo que desde su punto de vista, "...da una horizontalidad al conjunto, difícil de compensar con la ilusión de movimiento ascendente de los órdenes y frontones partidos..."<sup>128</sup> Es así que, aunque este autor reconoce que por su tipo, esta portada puede caer dentro de las características de la época manierista, se coloca

...en ese momento anterior al barroco en el que la arquitectura, de fórmulas bien aprendidas, da una sensación de agotamiento y repetición, pese a su grandiosidad solemne y rica, que tiene poco que ver con la pobreza de las obras francamente contrarreformistas del clasicismo de principios del siglo.<sup>129</sup>

Ahora bien, merece la pena hacer notar que el sentido ascensional de la portada se consiguió con recursos formales que nos recuerdan de alguna manera las fórmulas utilizadas por Diego de los Santos en la ciudad de México: disminuyendo la anchura y el número de soportes en los cuerpos altos y, sobre todo, utilizando una sucesión de frontones abiertos. Es, por supuesto, una portada de órdenes superpuestos, pero, como mencioné antes, su principal característica es que las columnas -siempre pareadas- que limitan cada registro, son de mayores dimensiones que los elementos que flanquean, lo que repercute en un mayor movimiento y riqueza visual. A ello se añade que, precisamente los elementos contenidos en cada cuerpo son diferentes: en el primero, la calle central tiene un vano adintelado, sobre el que descansa un nicho de medio punto, rematado por un frontón abierto en forma de "S"; en tanto que las calles laterales lucen nichos, asimismo de medio punto, pero con frontones cerrados y curvos. En el segundo cuerpo, una ventana con frontón triangular, apenas abierto

<sup>126</sup> Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, p. 241.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 243.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 242.

al centro, ocupa la única calle del registro. Finalmente, a modo de remate, se encuentra un relieve cerrado por un frontón curvo.

Por sus características, por su riqueza y por su monumentalidad, esta obra, dice Bonet Correa, tuvo una influencia grande en la arquitectura de la provincia de Orense,

en el barroco orensano de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII se encuentran varias fachadas que, por sus órdenes y organización, recuerdan la del rico y famoso monasterio benedictino, el más importante de su provincia y uno de los más gloriosos de la Historia de Galicia.<sup>130</sup>

De este recorrido por varios monumentos españoles considerados como característicos del protobarroco, podemos concluir lo siguiente: el periodo en el que se desarrolló ese movimiento en la arquitectura española fue casi contemporáneo al desarrollado en la Nueva España, aunque su momento de arranque fue anterior y concluyó también un poco antes. Los recursos que utilizaron los artistas de este periodo también fueron similares a los que emplearon los arquitectos en la Nueva España: sentido ascensional, claroscuro y, muy especialmente, la riqueza ornamental. Como en Nueva España, se presentó cierta mezcla de estilos de diversas épocas: del manierismo tomaron las bases, pero en regiones como Andalucía, la presencia mudéjar fue importante, como en Galicia lo fue la del gótico. Las diferencias, sin embargo, están a la vista: en la Nueva España hubo una mucho mayor libertad en la combinación de esos elementos ornamentales, además, la sintaxis de los elementos formales y decorativos fueron diferentes.

En cuanto a las plantas, huelga decir que la presencia de los retablos de algún modo modificaron o modifican todavía el sentido espacial de los edificios, lo mismo en la metrópoli que en México, sin embargo, el diseño arquitectónico del espacio, tanto en España como en la Nueva España se sujetó, en términos generales, a las plantas que habían heredado del manierismo (ya de por sí, diferentes en ambos sitios). En España, utilizaron temprano el tipo de planta céntrica (de cruz griega y octogonal), que en Nueva España se emplearía varios años más tarde y ya en tiempos del barroco.

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 243.

En la composición de las portadas, se presentaron también las de órdenes superpuestos como en la iglesia de San Martín Pinario y aquéllas en las que el frontón roto da paso a un nicho (como en el interior de la sacristía de la iglesia de San Esteban de Salamanca) y a una ventana (como la del templo del monasterio benedictino de Celanova). Pero los resultados entre esas portadas y las de México, son muy diferentes por la presencia de otros recursos distintos en cada obra, tanto en composición como en elementos tectónicos y ornamentales, basta recordar la presencia de los sillares, anticipos de las almohadillas, en las obras de Diego de los Santos en México que no aparecen en las españolas, en cambio, en Celanova, a pesar de la sucesión de frontones rotos y cuerpos que disminuyen su anchura conforme alcanzan altura, la disposición de los elementos que contiene la portada, sería muy diferente a la utilizada por los arquitectos novohispanos del siglo XVII.

A partir de las semejanzas y diferencias señaladas en el movimiento artístico de tránsito del manierismo al barroco en España y en Nueva España, podremos entender mejor la arquitectura barroca en ambos sitios y, en consecuencia, la presencia en ella de la columna salomónica.

## CAPITULO II

### LA ARQUITECTURA SALOMONICA EN LA NUEVA ESPAÑA. MODELOS Y ANTECEDENTES

porque como los antiguos se tomaron licencia para labrar las piedras a su modo, nos la dieron también a los modernos, para que las labremos al nuestro, sin sujetarnos a leyes ni preceptos de otros.

Juan Caramuel

Lo que conocemos como arquitectura salomónica, está constituida por varios elementos formales, pero en la Nueva España, el más importante fue la llamada columna salomónica. La relevancia de ese soporte para el virreinato es capital, no sólo por haberse convertido en la pieza clave de identificación de una de las modalidades de la arquitectura barroca más importantes, sino porque al haber sido utilizado en las portadas de la Catedral de México, su empleo en la arquitectura novohispana se generalizó, con lo cual se llegó al triunfo de la arquitectura barroca en la Nueva España.<sup>1</sup> Para este estudio, ese hecho resulta fundamental,

---

<sup>1</sup> Martha Fernández: "El nacimiento de la arquitectura novohispana: una interpretación", p. 27. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 68.





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

pues el autor de las portadas salomónicas de la Catedral de México fue precisamente el arquitecto Cristóbal de Medina Vargas.<sup>2</sup>

Es así, que el primer apartado de este capítulo estará dedicado a realizar una revisión somera del origen de la utilización de las columnas salomónicas en el mundo cristiano occidental a partir del Concilio de Trento.

### **La importancia simbólica de la columna salomónica**

Podríamos decir que la importancia de la columna salomónica es doble: por un lado simbólica y, por otro, formal. Ambas inseparables y necesarias para entender el arte barroco en su conjunto "...como idea y no simplemente como forma...", tal como afirmara Francisco de la Maza.<sup>3</sup>

La importancia simbólica concedida a la columna salomónica a partir del Concilio de Trento (1545-1563) tuvo como base una leyenda. En la basílica de San Pedro de Roma se conservan once columnas helicoidales que poseen, como bien afirma Faustina Torre,

...la peculiaridad de ser cada una de una pieza. Fueron ejecutadas en mármol griego de grano fino y traslúcido. Su altura es de 4.75 metros, es decir, de tamaño monumental. Todas están divididas en el fuste mediante secciones alternadas de estriás helicoidales y otras con roleos de vid y amorcillos. Pero lo que llama la atención es la forma peculiar del fuste; éste no es el clásico -la caña recta- sino que se retuerce en sinuoso espiral. Aquí radica la importancia de ellas, pues son las únicas de tamaño colosal, cuyo fuste se mueve en un rítmico serpentear, que se conservan hasta nuestros días y que provienen de la Antigüedad.<sup>4</sup>

En efecto, esas columnas, según John B. Ward Perkins datan aproximadamente de los siglos II y III de nuestra era, es posible que procedan del Imperio Romano de Oriente y

<sup>2</sup> Diego Angulo Íñiguez: *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 9. Pedro Rojas: *Época Colonial*, t. I, p. 194. Manuel Toussaint: *Arte Colonial en México*, pp. 59, 81-82. Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, pp. 121 y 231. Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México", pp. 81-94.

<sup>3</sup> Francisco de la Maza: *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, p. 41.

<sup>4</sup> Faustina Torre Ruiz: "Estudio sobre la columna salomónica", p. 30. Originalmente eran doce columnas: seis traídas de Grecia por el emperador Constantino en el siglo IV para el ciborio del templo que construyó posiblemente hacia el año 332; las otras seis fueron agregadas por el Papa Gregorio III (731-741) al serle obsequiadas por el Exarca bizantino de Rávena, Eutychio. Una de ellas sin embargo, se ignora si se destruyó o se perdió. Véase también: John B. Ward Perkins: "The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns", p. 24.

de acuerdo con la tradición pertenecieron al templo de Salomón,<sup>5</sup> destruido, primero, en 588 A. C. por las fuerzas al mando de Nabucodonosor<sup>6</sup> y, finalmente, por las tropas del emperador Tito, en el año 70 D. C.<sup>7</sup> El relato que dio origen a esta leyenda comienza cuando, según la tradición cristiana, en el año 2453<sup>8</sup> Dios llamó a Moisés a la cumbre del monte y le instruyó lo siguiente:

Y me fabricarán un Santuario y habitaré en medio de ellos. Le fabricaréis conforme en todo al diseño del Tabernáculo que te mostraré ahora mismo...<sup>9</sup>

Pero el Señor no sólo proporcionó a Moisés el diseño del Tabernáculo, el Arca, los Altares y la mesa, el Candelero, y todos los demás implementos para el Templo y para el culto divino, sino que además designó a los artífices que se encargarían de llevarlo a efecto:

Y habló el Señor a Moisés, diciendo: He aquí que tengo escogido nominalmente a Beseleel, hijo de Uri, nieto de Hur, de la tribu de Judá, y lo he llenado del espíritu de Dios, de saber y de inteligencia, y de ciencia, en toda suerte de labores, para inventar cuanto se puede hacer artificiosamente de oro, y de plata, y de cobre, de mármol y de piedras preciosas, y de diversas maderas. Y le he dado por compañero a Ooliab, hijo de Aquisamec, de la tribu de Dan; y he infundido en el corazón de todos los demás artistas hábiles cierta maestría, para que ejecuten todo lo que acabo de ordenarte...<sup>10</sup>

Moisés, obediente, edificó el Templo de Dios, pero al salir el pueblo de Egipto, el Señor quedó sin casa. Así, en el segundo libro de Samuel se relata que

Estando ya el rey David de asiento en su casa, y habiéndole concedido el Señor paz por todas partes con todos sus enemigos, dijo al profeta Natán: ¿No reparas que yo habito en una casa de cedro, mientras el Arca de Dios está debajo de pieles? No te detengas, respondió el profeta Natán al rey: Haz lo que te dicta tu corazón, pues el Señor está contigo.

<sup>5</sup> John B. Ward Perkins: "The Shrine of St. Peter and the Twelve Spiral Columns" en *Journal of Roman Studies*, pp. 21-33. Faustina Torre: "Estudio sobre la columna salomónica", pp. 38-40, *Apud*: John B. Ward Perkins: *op. cit.*

<sup>6</sup> Faustina Torre: "Estudio sobre la columna salomónica", p. 13.

<sup>7</sup> Juan Antonio Ramírez: *Edificios y sueños...*, p. 51.

<sup>8</sup> Juan Antonio Ramírez: *Construcciones ilusorias...*, p. 113, *Apud*: Chistiano Adricornio Delfo: *Cronicón de...*, traducido del latín en español, por don Lorenzo Martínez de Mancilla, Madrid, 1679, pp. 34-35.

<sup>9</sup> *Exodo*: 25, 9. *Sagrada Biblia*, traducida de la vulgata latina teniendo a la vista los textos originales por el P. José Miguel Petisco, de la Compañía de Jesús, dispuesta y publicada por el Ilustrísimo señor don Félix Torres Amat, 9a. ed., Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, 1964.

<sup>10</sup> *Exodo*: 31, 1-6.

Mas aquella misma noche he aquí que el Señor habló a Natán, diciéndole: Anda y dile a mi siervo David: Esto dice el Señor: ¿Con que tú piensas en edificarme casa para mi habitación? Pues Yo no he habitado en ninguna casa desde el día que saqué a los hijos de Israel de la tierra de Egipto hasta el presente, sino que he habitado en pabellones y tiendas. Por ventura en todos los lugares por donde pasé con todos los hijos de Israel he hablado nunca a alguna de las tribus, a quien hubiese. Yo encargado el gobierno de mi pueblo de Israel, ni he dicho jamás: ¿Por qué no me edificas una casa de cedro?...<sup>11</sup>

Bien sabía Dios que este Templo de todos modos no se edificaría, pues prometió a David un hijo,

...que nacerá de tí y consolidaré su reino. Este edificará un Templo en que será adorado mi nombre.<sup>12</sup>

Y así fue. Cuando Salomón, hijo de David, fue ungido rey, envió una embajada a Hiram, rey de Tiro y quien había sido de su padre, con el siguiente mensaje:

Bien sabes el deseo que tuvo mi padre David, y que no pudo edificar el Templo al nombre del Señor su Dios, a causa de las guerras que tenía con sus vecinos, hasta que el Señor se los puso bajo las plantas de sus pies. Mas ahora el Señor mi Dios me ha dado reposo por todas partes, y no tengo enemigo ni obstáculo alguno: por lo cual pienso edificar un Templo al nombre del Señor Dios mío, como lo dejó el Señor ordenado a mi padre David, diciendo: Tu hijo, a quien pondré en tu lugar sobre tu solio, ése ha de edificar el Templo al nombre mío.<sup>13</sup>

De acuerdo con el relato del libro primero de los Reyes,

Comenzóse a edificar la casa del Señor en el año cuatrocientos y ochenta después de la salida de los hijos de Israel de la tierra de Egipto, el año cuarto del reinado de Salomón sobre Israel, en el mes Cio, esto es, el mes segundo.<sup>14</sup>

Y fue terminado

el año undécimo, en el mes de Bul, esto es, el mes octavo...en todas sus partes, con todos sus utensilios. Y edificóla Salomón en siete años.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> 2 Samuel: 7, 1-7.

<sup>12</sup> 2 Samuel: 7, 12-13.

<sup>13</sup> 1 Reyes: 5, 3-5.

<sup>14</sup> 1 Reyes: 6, 1.

Por supuesto, se supone que Salomón siguió el diseño dictado por Dios a Moisés, con lo que, como bien afirma Juan Antonio Ramírez:

El Tabernáculo-Templo fue pues un edificio perfecto, diseñado por Dios, el cual, actuando como Sumo Arquitecto, bien pudo reproducir ahí la misma estructura armónica que rige el Universo.<sup>16</sup>

No se sabe desde cuando corrió la leyenda de que el Templo que Salomón había construido tenía columnas helicoidales, pues los textos bíblicos no hacen referencia a ello directamente, aunque quizá pudieran haberlo deducido de la decoración que poseían. De acuerdo con el libro de los Reyes,

primeramente fundió dos columnas de bronce, cada una de diez y ocho codos de alto; daba vuelta a cada columna un cordón o *moldura*, de doce codos. Fundió asimismo dos capiteles de bronce, para ponerlos sobre los remates de las columnas; el un capitel tenía cinco codos de alto y otros tantos el otro; y estaban rodeados como de una red, de cadenas entrelazadas entre sí con maravilloso artificio. Los dos capiteles de las columnas eran de fundición; en cada uno de los cuales había siete hileras de mallas o *trenzas*. Y para complemento de las columnas hizo dos órdenes de mallas o *redes*, que circuían y cubrían los capiteles asentados sobre *pezones* de granadas; lo mismo hizo con el segundo capitel que con el primero. Los capiteles puestos sobre los remates de las columnas del pórtico, estaban labrados en forma de azucena, y eran de cuatro codos. Y además sobresalían otros dos capiteles encima de las columnas entre las mallas, proporcionados a la medida de cada columna; y así en el segundo capitel, como en el primero, se veían doscientas granadas con simetría. Y asentó las dos columnas en el pórtico del templo; y alzado que hubo la de la derecha, llamóla Jaquín; levantada igualmente la segunda, le puso por nombre Boaz. Sobre las cabezas de las columnas puso remates, que tenían la figura de azucena; y con esto quedó concluida la obra de las columnas.<sup>17</sup>

Por su parte, Ezequiel sólo refiere que "...en la fachada había dos columnas, una de un lado y otra de otro"<sup>18</sup> Es probable que en el proceso de concepción de la idea arquitectónica del Templo de Salomón se haya llegado a la conclusión de que sus columnas eran helicoidales, el hecho es que ya hacia el año 332 D. C. el emperador Constantino construyó un templo cristiano en el cual utilizó las seis columnas helicoidales que se

<sup>15</sup> 1 Reyes: 6. 38.

<sup>16</sup> Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 113.

<sup>17</sup> 1Reyes: 7, 15-22.

<sup>18</sup> Ezequiel: 40, 49.

encontraban en Roma, para levantar el Tabernáculo.<sup>19</sup> A esas seis columnas se agregaron otras seis que fueron obsequiadas por el Exarca Bizantino de Rávena, Eutychio, de manera que en Roma se llegaron a reunir doce columnas helicoidales, de las cuales en la actualidad una se encuentra perdida.<sup>20</sup>

El hecho de haber tenido por buena esa tradición, originó -como ya se dijo- el éxito de las columnas helicoidales -llamadas salomónicas-, durante la Contrarreforma, puesto que para el mundo cristiano, nada mejor que emplear en los edificios un elemento formal semejante al del templo diseñado por Dios principalmente en una época de contraposición entre el humanismo pagano y el humanismo católico. Los representantes de este último fueron quienes, de manera especial, se preocuparon por buscar modelos de preferencia no clásicos para ser llevados al arte.

Estoy de acuerdo con Faustina Torre cuando comenta que la buena acogida que tuvo el baldaquino de San Pedro realizado por Gian Lorenzo Bernini de 1624 a 1633 se debió, entre otros, a los siguientes factores: “la forma tan poco usual del fuste, es decir, novedoso, pleno de movimiento, en claro contraste con la rigidez de las columnas clásicas”; “la decoración a base de roleos de vid y amorcillos que fueron admirablemente adoptados por el arte cristiano transformándolos en las uvas sacramentales y angelillos”; “su relación artístico-religiosa con el Templo de Salomón les aseguró una especialísima veneración, máxime que en una de ellas [la columna Santa] recaía un culto especial por tomarse como aquella en la cual el Señor se apoyaba en sus sermones” y, finalmente, “el ocupar un lugar sumamente venerado por todos los cristianos: sobre el sepulcro de aquél que mereció oír estas palabras de Cristo: Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia.”<sup>21</sup>

La importancia simbólica del Templo de Salomón también se dejó sentir en la Nueva España desde los primeros tiempos del virreinato. Elena I. Estrada de Gerlero ha desarrollado una hipótesis en torno a la idea de que

<sup>19</sup> Faustina Torre Ruiz: “Estudio sobre la columna salomónica”, p. 21.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.



la consideración del plano revelado para el Templo de Salomón y de imágenes representativos de la iglesia militante, intervino coherentemente en el programa del convento como edificio y también en parte de la orientación que tomó la evangelización

durante el siglo XVI,<sup>22</sup> lógico entonces era pensar que en el periodo barroco, formas como la columna helicoidal, tan exitosa en Europa por su simbolismo, fuera también adoptada.

Ahora bien, debe quedar claro que aunque las columnas de Vaticano no hubieran pertenecido al Templo de Salomón, su sustento simbólico fue precisamente ese origen mítico que, de no haberse concebido, ningún sentido habría tenido la utilización de ese tipo de columna para el mundo cristiano occidental. No obstante, como veremos, desde el punto de vista formal, muchos soportes a los que se les asigna el nombre de "salomónicos" poco o nada tienen que ver con los conservados en el Vaticano.

### **Análisis formal de las columnas del Vaticano**

Como dije antes, las once columnas que la tradición cristiana acepta que proceden del Templo de Salomón y que todavía se conservan en el Vaticano, son de mármol y están ejecutadas en una sola pieza hasta alcanzar una altura de 4.75 metros. Poseen cinco espiras en las que se distribuyen cuatro secciones en las que se alternan estrías helicoidales y amorcillos con roleos de vid. Su imoscapo se encuentra cubierto por hojas de parra. Sus senos son redondeados y sus gargantas amplias: de hecho la proporción entre ambos es equilibrada, lo que genera un perfil ondulante, acentuado por el hecho de que no existe separación decorativa entre senos y gargantas, sino que la ornamentación de unos invade a las otras. Sin embargo, vistas en detalle esas columnas no son exactamente iguales, de manera que John B. Ward Perkins distingue tres grupos en ellas:

Grupo I (seis columnas...ahora en las galerías de los Santos Elena, Verónica y Andrés). Las columnas de este juego que forman tres pares simétricos, son en general de la misma forma que las del juego del Grupo II, cuya decoración es más realista. El fuste de cada una está dividido en cuatro zonas de las que la primera y tercera están acanaladas espiralmente, y la segunda y la cuarta esculpidas en alto relieve con ramas de vid esparcidas, muy naturalistas, y putti desnudos y alados. Cada zona está dividida de la siguiente mediante un rosario o foniculo, y cada una se eleva de un anillo, o de un

<sup>22</sup> Elena I. Estrada de Gerlero: "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana", p. 30.

doble anillo de hojas de acanto alternadas con hojas en forma de lengua aplanada [sic]. Un similar, pero más alto anillo, doble, de hojas de acanto, se encorva desde la punta para formar la parte inferior del capitel compuesto. Al fondo de las hojas aparece el tambor acanalado espiralmente. El ábaco y las volutas del capitel y la parte final de las zonas estriadas están enriquecidas con delicados follajes; existe la misma abundancia de adornos en las bases; no hay dos completamente iguales. Los capiteles y muchas de las figuras de las secciones ornamentadas con volutas de vid han sido restauradas, pero suficientes restos originales han permanecido sin tocar para ilustrar la calidad del acabado original.

El segundo grupo es el más importante, pues a él se encuentra incorporada la Columna Santa. De acuerdo con Ward Perkins, sus características son:

Grupo II (tres columnas...una en la Capilla de la Piedad, dos en la Galería de Longinos). Las columnas de este juego son muy similares a las del juego I, pero su diferencia consiste en los siguientes detalles: a) la zona superior decorada del fuste es algo más alta que el resto y está esculpida con un modelo más formal y acentuado de roleos y no aparecen figuras humanas; b) salvo el anillo inferior, que es doble, los anillos de hojas son simples y muy variados en caracteres; c) las estriadas del tambor del capitel difiere en algunos detalles (por ejemplo: la añadidura del pequeño cimacio sobre el ábaco), y las divisiones entre las estriadas del fuste están surcadas terminando en el tope en una pequeña hoja. Hay una diferencia adicional en el carácter del relieve de los paneles de roleos de vid. En el Grupo I el relieve es muy pronunciado, con los tallos y hojas frecuentemente adheridos por puntos a la superficie. En el Grupo II el tratamiento del relieve es más variable, en algunos lugares despegado de la superficie, pero en otro lugar emergiendo de ella, dando en conjunto efectos más suaves, en contraste con las fuertes líneas y altos relieves de la zona superior decorada. La parte inferior de la Colonna Santa ha sido dañada terriblemente por los cazadores de recuerdos de la Edad Media, pero el otro par está en buenas condiciones, y, salvo los capiteles, no parecen haber sido restauradas.

Finalmente, las columnas del tercer grupo se caracterizarían por tener los siguientes elementos:

Grupo III (un par de columnas en la Capilla del Santo Sacramento). Originalmente de la misma forma general como los Grupos I y II, este par ha sido hábilmente acortado removiendo la zona superior acanalada, y el tratamiento de la talla difiere marcadamente del de los otros dos juegos de columnas. Las bases son planas (la de la izquierda es una restauración del siglo XVII), el estriado de la zona restante es más bien horizontal, y los roleos -en los cuales ramitas de vid alternan con ramas de otras plantas con hojas más lisas, muescas y cortadas-, es bastante diferente en calidad. El anillo de hojas de acanto es alto y elegante y los tallos de los roleos recorren libremente sobre la superficie del panel para formar un denso tipo de follaje en las ramas, en las que juegan un sinnúmero de pequeñas criaturas: ardillas, ratas, ratones, pájaros,

culebras, gusanos, saltamontes y lagartos. El relieve es bajo, en ningún lado separado de la superficie, y depende para sus efectos no en contrastes de luz y sombra, sino en la graduación de la superficie modelada suavemente y en la delicadeza del detalle. Los capiteles están mal proporcionados al tamaño del fuste y difieren tan marcadamente en detalle a los de los juegos I y II, que parece, en general, probable que hayan sido acortados y completamente reesculpidos en el siglo XVII.<sup>23</sup>

Las diferencias, más que en la forma, se encuentran en la decoración: varían algunos motivos y sobre todo varía el tipo de talla de las columnas de cada uno de los grupos. Como era de esperarse, la columna Santa, que Ward Perkins clasifica en el grupo II, fue la que ejerció la mayor influencia entre los artistas, pero no fue la única, de manera que señalar las diferencias entre esas columnas resulta importante por dos motivos principales: primero, porque como modelos, no puede decirse que hayan podido inspirar reglas precisas para su observancia y, segundo, porque al haberlas tomado como modelos algunos artistas europeos, sus variantes evidentemente influyeron para que las obras de esos artistas también presentaran diferencias.

### **Los modelos contrarreformistas y barrocos de la columna salomónica**

En la historia de las sucesivas reconstrucciones ideales del Templo de Salomón y de las columnas de su pórtico, las surgidas a partir del Concilio de Trento ocupan un lugar de primordial importancia para comprender la utilización del soporte helicoidal en la arquitectura barroca con las diversas interpretaciones que se le dio. Entre ellas, por la influencia que ejercieron en el mundo cristiano occidental, las más importantes fueron, sin duda alguna, el Baldaquino de San Pedro y los tratados de arquitectura.

Como hemos visto, la fuente de inspiración de Gian Lorenzo Bernini para realizar el Baldaquino de San Pedro de 1624 a 1633, fueron las columnas que, según la tradición cristiana, proceden del Templo de Salomón, concretamente la Columna Santa. El Baldaquino está constituido por cuatro basas de mármol que poseen el escudo del cardenal Barberini, sobre las que se levantan cuatro monumentales columnas salomónicas de capitel compuesto. Sobre ellas se eleva un entablamento en forma de cortinaje que luce borlas en las

<sup>23</sup> John B. Ward Perkins: "The Shrine of St. Peter and its Twelve Spiral Columns", pp. 25-26. Traducción de Faustina Torre en: "Estudio sobre la columna salomónica", pp. 31-33.

puntas. Por fuera, la cortina fingida luce el escudo Barberini con querubines y, por dentro, el mismo emblema con el escudo papal de tres coronas. Ese cortinaje culmina en una cornisa semicircular que sirve de apoyo a cuatro grandes ménsulas invertidas que rematan en roleos y que hacen descansar en la parte superior una peana mixtilínea sobre la que está colocada una cruz apoyada en la esfera del mundo. Al costado de cada ménsula invertida, exáctamente sobre cada una de las salomónicas, se encuentran montando guardia cuatro ángeles con una espada en la mano, en tanto que al centro de los costados oriente y poniente, otros dos ángeles muestran la tiara papal de tres coronas.

La tipología de las columnas del Baldaquino se encuentra acorde con la monumentalidad del sitio donde se levantan. Su helicoide arranca desde las basas y se desenvuelve en cinco espiras, abiertas y cadenciosas. La proporción entre los senos y las gargantas es equilibrada. Son además columnas tritóstilas, de manera que cada tercio se encuentra señalado por un anillo. El primer tercio posee estrías helicoidales, en tanto los otros dos lucen elementos decorativo-simbólicos (como un arabesco de hojas de laurel cubiertas por un vuelo de las abejas heráldicas de la familia Barberini) repartidos de modo uniforme a lo largo del fuste. Cabe hacer notar que el tercer tercio de las columnas disminuye su grosor para alcanzar el capitel.

Las dimensiones y las características de esas columnas se encuentran en lógica concordancia con los demás elementos que conforman el Baldaquino, como la cornisa curvilínea, el ondeante cortinaje, los enormes roleos que sostienen la corona, la riqueza formal y decorativa de la corona misma, etcétera. Sin embargo, Bernini se aparta de sus modelos de la Antigüedad -incluyendo la Columna Santa- en varios aspectos: el más obvio es el que se refiere a las divisiones del fuste, pues él sólo marca tres secciones, en tanto que los otros soportes -como vimos- marcaban cuatro. Asimismo el adelgazamiento del último tercio no existe en las columnas "originales" y, por último, el tipo de ornamentación que, lógicamente varió, al sustituir los amorcillos por ángeles y las guías de vid por las hojas de laurel cubiertas por las abejas. Conservó, en cambio, el número de espiras del helicoide: cinco desde la basa y el capitel compuesto.

En cuanto a los tratados de arquitectura, entre los autores que consideraron que el Templo de Salomón poseía efectivamente columnas helicoidales y los que aun no creyéndolo

concedieron algún espacio en sus obras a ese tipo de soporte y, por lo tanto, se ocuparon de teorizar y codificar sus conocimientos y propuestas para realizar y utilizar la columna salomónica, los más importantes fueron: fray Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini.

Fray Juan Ricci escribió dos obras al respecto: Pintura sabia, del año de 1655 y el Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero, del año de 1663.<sup>24</sup>

Juan Caramuel fue autor de los tres tomos de la Arquitectura recta y oblicua considerada dibuxada en el Templo de Jerusalén, publicados por primera vez el año de 1678.<sup>25</sup>

Finalmente, Guarino Guarini elaboró los Disegni d'architettura civile et eclesiastica que fueron publicados en 1686 sin los dibujos, y la Architettura civile, editada de manera póstuma el año de 1737.<sup>26</sup>

Para realizar sus propios diseños de columnas salomónicas, Ricci y Caramuel se basaron en otro tratadista, en este caso manierista: Iácome Vignola, quien en su obra titulada Regla de los Cinco Ordenes, publicada por primera ocasión hacia 1562 y en versión española el año de 1593, ilustra la manera de convertir las columnas rectas en "...torcidas a semejanza de aquéllas que están en Roma en la Yglesia de San Pedro...",<sup>27</sup> en clara alusión a las citadas columnas procedentes del Imperio Romano de Oriente que, según la tradición occidental, pertenecieron al Templo de Salomón. Y con ello se convirtió en el primer tratadista en proponer una solución arquitectónica para realizar ese tipo de soportes, dotándolos de una construcción geométrica realizable.

Iácome Vignola propone una columna de diecisiete módulos, que dan un total de seis vueltas o espiras, una más respecto a las que se conservan en el Vaticano, por lo que es importante hacer notar que el tratadista no considera ese modelo como un dogma a seguir (pese a su supuesto origen divino), sino que así como él se toma la libertad de realizar su

<sup>24</sup>Elías Tormo y Monzó y Celestino Gusi: La vida y la obra de Fray Juan Ricci. Dora Wiebenson: Los tratados de arquitectura..., p. 107.

<sup>25</sup> Juan Caramuel: Arquitectura civil recta y oblicua considerada dibuxada en el Templo de Jerusalén.

<sup>26</sup> Dora Wiebenson: Los tratados de arquitectura..., p. 107.

<sup>27</sup> Iácome Vignola: Regla de los Cinco Ordenes de Arquitectura, Ediciones Albatros, lám. XXXI. Iácome Vignola: Tratado práctico elemental de arquitectura o estudio de los cinco órdenes, Editorial Porrúa, lám. LX. De acuerdo con la traducción al castellano, en lugar de "torcidas" aparece la palabra "tuertas", lo que parece una mala lectura del texto original.



propia columna, también la da a los artistas para desarrollar sus propios diseños, así, al pie del dibujo, explica:

Si habiendo dibujado estas columnas rectas, se quisiese hacerlas salomónicas, como las que están en la iglesia de San Pedro de Roma, se hará el diseño como se ve. El círculo pequeño del medio marca las vueltas que se desea que tenga la columna. Se divide este pequeño círculo en 8 partes iguales para levantar desde estos puntos de división cuatro líneas paralelas de cateto; y dividiendo la columna en 48 partes iguales, se formará la espiral del medio, que será el centro de la columna, al cual se trasladará el grueso correspondiente de la columna derecha, línea a línea, como se ve en la figura. Solamente se advierte que los cuatro números, 1, 2, 3, 4, marcados en el dibujo, no sirven más que para la mitad de la primera circunvolución subiendo, porque esta primera subida debe comenzar desde el centro. En cuanto a todo lo demás es preciso seguir la circunferencia del pequeño círculo, excepto en la última mitad de circunvolución de arriba, en donde es necesario también sirviese de otros 4 puntos interiores en el pequeño círculo, como se ha practicado ya respecto de la parte inferior de la caña de la columna.<sup>28</sup>

Fray Juan Ricci y Juan Caramuel se apegaron al modelo vignolesco en cuanto al número de espiras de sus columnas. Desarrollaron entonces un tipo de salomónica de seis vueltas, pero cada uno le asignó características propias.

Ricci presenta una columna cuyo fuste luce los senos redondeados y las gargantas amplias, de manera que su perfil resulta ondulante. La columna que representa posee el fuste cubierto de sarmientos, pues explica que "...con sus ojas y racimos guarda las espirales con gracia (que aun en poner parra tuvieron propiedad los antiguos por ser planta que pueda alcanzar sin embarazo al capitel)".<sup>29</sup> Ricci tampoco es dogmático, de manera que comenta que la columna que representa tiene siete módulos (o sea, seis vueltas), pero "...las espirales pueden ser más o menos volteadas".<sup>30</sup> Como Vignola, Ricci explica la forma de realizar estas columnas:

Para delinear la columna Salomónica se formará la Corintia con el triángulo Equicruro A B C y el punto A o ángulo es centro de las diagonales de la media columna A C y llevando con él la línea D E, que tiene un módulo y una parte y tercio (módulo 1 y 1 p y un tercio) viene a dar a lo propinquo de ymoscapo 2 módulos y al sumoscapo un

<sup>28</sup> Iácome Vignola: Tratado práctico elemental de arquitectura o estudio de los cinco órdenes, Editorial Porrúa, pp. 21-22.

<sup>29</sup> Elías Tormo y Monzó y Celestino Gusi: La vida y la obra de Fray Juan Ricci, fol. 44.

<sup>30</sup> Ibidem, fol. 43.



módulo y  $2/3$ , disminuyendo con proporción y aumentando en la altura de la columna Corintia y Jónica.

Para la Salomónica se tira el cateto F G, se va ascendiendo por los números 1, 2, 3 y 4, desde el imoscapo al sumoscapo, repitiendo los números que sean centros de la espiral y tomando las cantidades de los diámetros en las paralelas 48 de la Corintia.<sup>31</sup>

Caramuel, por su parte, propone dos tipos de columnas salomónicas: una, cuyo helicoide arranca desde la basa a partir de un anillo de hojas de laurel en el imoscapo -como las vaticanas- y luce sólo en sus gargantas una guía de hojas, su helicoide es más bien giratorio, lo que consigue al hacer estrechas las gargantas, aunque sus senos son redondeados. Como Vignola y Ricci, Caramuel también se detiene a explicar la forma de elaborar columnas salomónicas:

Unas plantas tienen hojas en sus ramos arriba otras en saliendo del suelo, aquellas imitan y representan las Columnas Corinthias y Compuestas; estas la que delante de los ojos te pongo. Su base es Attica, y luego del mismo imo-scapo nacen hojas, unas que caen hacia abaxo, y otros que suben hazia arriba. Por entre las primeras, se veen las molduras de la Base, que esta debaxo de ellas, y como las segundas se abraça y adoma la inferior parte de la Columna. Quise que fuesse Masayca, para que se diferenciassse de las otras, y en la canal, con que se va envolviendo, delinee algunos ramos, porque sin ellos no es hermosa.

En cima tienes el circulo, que va haziendo con su movimiento el centro de los rodetes, como se pueden formar semejantes columnas. Los Octantes del Circulo se notan con las letras A, B, C, D, E, F, G, H, De ellos caen lineas perpendiculares, de cuyo uso aunque en la Lamina VII de la Architectura Oblicua se pinta con curiosidad, y en el tratado 5 artículo 13 se explica sufficientemente, con todo esso de el modo, que se ha de tener en formar semejantes Columnas, dire algo ahora, porque esta figura es mas grande, y en ella se entenderá todo mejor.

Empeçando de la E, el rodete que la corresponde tiene de su centro en e: y el siguiente, por corresponder a la F, le tiene en f. el otro, que cae debaxo de la G, tiene su centro en g. El siguiente en h. el otro en a. el otro en b. el otro en c. el otro en d. etcétera.<sup>32</sup>

En efecto, cuando habla de la lámina VII de la "Arquitectura Oblicua", Caramuel amplía la explicación de la forma en que deben realizarse este tipo de columnas, de manera que dice:

<sup>31</sup> *Ibidem*, fol. 40.

<sup>32</sup> Juan Caramuel: *Arquitectura civil recta y oblicua considerada dibuxada en el Templo de Salomón*, t. II, lám. LIX, fol. 102, p. 282.

Es menester, ingenioso lector, que consideres y entiendas bien el circulo pequeño, que tiene estos numeros 1, 2, 3, 4, etcétera porque estos son necesarios en la ichnographia. Es menester tambien que agas algun numero de rodaxas, que sean como ruedas de molino, y tengas de alto una quarta parte de modulo, y de diametro lo que señalare la Coluna de la Figura III, que la acompaña. Y en la colocacion destas rodaxas consiste todo el arte: porque el centro de la primera ha de caer perpendicularmente sobre el I; el centro de la segunda sobre el 2; el de la tercera sobre el 3; y assi ir prosiguiendo hasta el cabo. Una vez puestas estas rodaxas en los lugares, que sus centros requieren, la parte exterior, que queda tosca, se pule con gran facilidad.<sup>33</sup>

Pero además, instruye a su "ingenioso lector" en el modo de levantar columnas pareadas, pues ya para su época en España se habían levantado portadas y, especialmente retablos que requerían varios soportes de este tipo. Por ello comenta:

Si se erigiese una Coluna sola, las vueltas pueden ser hazia donde quisieres.

Si se erigiesen dos, como se suele hazer en un altar, es yerro, que se comette muchas vezes, el hechar las vueltas hazia un lado. Y assi es cierto, que han de ir encontradas; y si no lo hazen, que no parecen bien.

Si fueren quatro, (dos, y dos) las de un lado han de torcerse de un mismo lado, y las otras dos al contrario.<sup>34</sup>

Esta preocupación no la tuvieron ninguno de los otros tratadistas. De hecho, por ejemplo, fray Juan Ricci dibuja la ondulación de las columnas de sus arcos dedicados a Cristo y a la Virgen hacia afuera.

Pero volviendo a Caramuel, él denomina a las columnas conocidas como salomónicas, "Mosaicas" y, por lo tanto el orden al cual pertenecen lo llama "Orden Mosaico", debido a su origen, el cual explica así:

La ignoraron los Griegos; y la empezaron a saber y admirar los Romanos, quando Tito vitorioso y triumphante, entre otros despojos de Ierusalen truxo a Roma algunas Colunas de llama, que aun hoy en el Vaticano se conservan. Sus inventores, no se puede negar, fueron Iudios, y como de Martin Luthero y Iuan Calvino, se llaman los de una Secta Lutheranos, los de la otra Calvinistas; assi los Iudios, porque guardaban la ley de Moyses, se llamaron Mosaicos; y todas sus cosas corrieron con el mismo nombre.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> *Ibidem*, t. II, fol. 76, p. 80.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*, t. II, fol. 75, p. 79.

Pero aún constituyendo en sí mismas un Orden arquitectónico, Caramuel piensa que de todos modos estas columnas se pueden hacer

Toscanas, Doricas, Ionicas, Corinthias, Compuestas (y si quisieremos, tambien en Gothicas) pues todas estas, guardando sus proporciones y medidas, se pueden dibuxar, tornear, y trabajar en llama.<sup>36</sup>

El otro tipo de columna salomónica se encuentra precisamente en la portada titular de la obra de Caramuel, editada en Vigevano el año de 1678. Esta portada exhibe en un templete -que de algún modo evoca el Baldaquino de San Pedro- con cuatro columnas salomónicas tritóstilas de capitel jónico: el primer tercio posee estriás helicoidales y los otros dos, decoración de hojas distribuidas uniformemente entre los senos y las gargantas. La división entre cada tercio se hace por medio de un anillo del que emergen hojas de acanto. Su perfil es ondulante, y el helicoide se desarrolla en sólo cinco espiras, apartándose del modelo de Vignola,<sup>37</sup> pero acercándose al de las vitineas del Vaticano.

Guarino Guarini al parecer tomó como base la primera obra de Ricci, cuyo manuscrito, o al menos sus principales ideas, pudo quizá conocer en un viaje que presumiblemente realizó a la Península Ibérica, hacia 1658-1659.<sup>38</sup> Sin embargo, aplicó algunas variantes a sus columnas, las cuales, aunque desarrolladas en seis espiras, acusan una cadenciosa ondulación que se ve afectada por las estriás helicoidales que recorren el fuste.

Guarini presenta también otro tipo de columna que puede considerarse una variante del salomónico: aquella que se conoce estrictamente como entorchada. Es decir, una columna que no altera la estabilidad de su fuste, pero que produce un efecto similar a la caña salomónica al ser recorrida helicoidalmente por algún elemento. En este caso, Guarini hace recorrer el fuste con estriás.

Pero quizá la aportación más importante de Guarini haya sido la pilastra salomónica, es decir, la trasposición del círculo al plano, en la cual lógicamente destaca el perfil ondulante de las columnas vitineas, como las propuso en su tratado y las llevó a la práctica

<sup>36</sup> *Ibidem*, t. II, fol. 76, p. 80.

<sup>37</sup> *Ibidem*, portada.

<sup>38</sup> Juan Antonio Ramírez: "Guarino Guarini, fray Juan de Ricci y el 'orden salomónico entero'", p. 207. René C. Taylor: "Santa Prisca en el contexto barroco", pp. 32-36.

en la iglesia de la Divina Providencia de Lisboa, construida en 1653 y destruida en el terremoto de 1755.<sup>39</sup>

Cabe también hacer mención que mientras Guarini concibió sus columnas a partir solamente del orden clásico corintio, fray Juan Ricci, en cambio, lo hace a partir del compuesto, pero un orden compuesto concebido como la suma de las perfecciones de todos los órdenes, no sólo del jónico y del corintio, como bien lo hizo notar Juan Antonio Ramírez.<sup>40</sup> Al respecto, Ricci apunta en su Pintura Sabia lo siguiente:

El Orden Compósito como asta aora se ha platicado, es la montea B D, compuesto de Corintio y Jónico, como se conoce en las volutas el Jónico y en el adorno Corintio. Mas éste, absolutamente, no se puede llamar compósito, porque para serlo avía de ser de todos los órdenes...<sup>41</sup>

Ambos tratadistas, sin embargo, poseen en común haber ido más allá de la creación o re-creación de las columnas salomónicas. Las transformaciones que imprimieron a sus fustes, las incorporaron a todos los elementos que conforman una obra arquitectónica: bancos, basas, entablamentos, frontones, etcétera, a lo que agregaron una rica ornamentación de fuerte connotación simbólica. Así surgieron el Orden Salomónico Entero de fray Juan Ricci y el Ordine Corinto Supremo de Guarino Guarini, como se demuestra en los arcos triunfales dedicados a "Cristo" y a la "Virgen y sus padres", que Ricci dibujó en su tratado de Pintura Sabia,<sup>42</sup> así como en la citada iglesia de la Divina Providencia, construida por Guarini, lo que por supuesto también tiene que ver con el hecho de que a los ojos de estos tratadistas el Templo de Jerusalén era el edificio más perfecto y sus columnas "...la concreción del orden más armónico y virtuoso, clave del mundo...", como bien afirma Antonio Bonet Correa.<sup>43</sup>

Ahora bien, en opinión de Juan Antonio Ramírez<sup>44</sup> y de Antonio Martínez Ripoll,<sup>45</sup> esa concepción teórica de un Orden Salomónico parece tener su antecedente en Pablo de

<sup>39</sup> Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, pp. 417-419.

<sup>40</sup> Juan Antonio Ramírez: "Guarino Guarini, fray Juan de Ricci y el 'orden salomónico entero'", p. 203. Elías Tormo y Monzó y Celestino Gusi: La vida y la obra de Fray Juan Ricci, fol. 43 vto.

<sup>41</sup> Elías Tormo y Monzó y Celestino Gusi: La vida y la obra de Fray Juan Ricci, fol. 43 vto.

<sup>42</sup> Ibidem: láms. XL y XLII del tratado Pintura Sabia de fray Juan Ricci.

<sup>43</sup> Antonio Bonet Correa: Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles, p. 25.

<sup>44</sup> Juan Antonio Ramírez: Edificios y sueños..., pp. 125-126.

<sup>45</sup> Antonio Martínez Ripoll: "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando", p. 156.

Céspedes, quien en 1604 escribió un Discurso sobre el Templo de Salomón, el cual permaneció inédito hasta el año de 1800 en que fue publicado por Juan Agustín Ceán Bermúdez como apéndice del tomo V del Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España.<sup>46</sup>

Pese a su tardía publicación, los autores citados consideran el Discurso... de Céspedes como precursor del Orden Salomónico Entero que propondría fray Juan Ricci, ya que "...la receptora de una copia primorosa del comentado Discurso... hecha por el pintor D. Juan de Alfaro" a mediados del siglo XVII, fue doña Teresa Sarmiento, duquesa de Béjar, quien fuera discípula de Ricci y a la cual este teórico dedicaría también su Tratado de la Pintura Sabia.<sup>47</sup> de manera que tanto Ramírez como Martínez Ripoll suponen que Ricci debió conocer el texto de Céspedes precisamente a través de la copia que poseía la duquesa de Béjar.

Al parecer, el Discurso... fue elaborado por Pablo de Céspedes para defender a Benito Arias Montano en una polémica que se suscitó con los jesuitas Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando, "...motivada por la diferente elección de fuentes bíblicas, por el distinto enfoque crítico-metodológico y, en fin, por la opuesta interpretación y reconstrucción del prototipo jerosolimitano del Templo de Salomón" en relación con la edificación del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.<sup>48</sup>

Pablo de Céspedes acepta como buena la leyenda que relaciona las columnas helicoidales conservadas en el Vaticano con "...algunos despojos del templo de Jerusalén ó de otra alguna fábrica de aquella ciudad, que fueron traídos de allí en la guerra del emperador Tito..." Para fundamentar su idea recurre a tres argumentos: primero, "...la labor y elegancia de ellas..."; segundo, "...la común opinión de los hombres..." y, tercero, el hecho de que

...una de ellas que está en la iglesia de San Pedro de Roma, cercada de una bien cerrada reja de hierro, que tiene virtud milagrosa de expeler los malos espíritus de los

<sup>46</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, t. V, pp. 316-323.

<sup>47</sup> Juan Antonio Ramírez: Edificios y sueños..., p. 126.

<sup>48</sup> Antonio Martínez Ripoll: "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando", pp. 137-138. Se desconoce la interpretación de Arias Montano, al respecto.

hombres, llegándose a ella, la cual virtud se le quedó desde que Nuestro Señor Jesucristo se arrimó a ella predicando al pueblo...<sup>49</sup>

en clara referencia a la Columna Santa que hoy no se encuentra “cercada” por ninguna reja, sino bien resguardada en el Museo de la Basílica de San Pedro.

Desde el punto de vista formal, Pablo de Céspedes consideró que esas columnas “...se pueden llamar corintias...”, aunque poseen “...no se qué de extrañeza, y en los miembros de peregrino, estriadas del ínfimo tercio y de arriba vestidas de yedras, trepando por ellas algunos niños vestidos, alados y otros animalejos, si mal no recuerdo”.<sup>50</sup>

Aunque a lo largo de su Discruso..., Céspedes muestra constantemente su sorpresa y aun su molestia por el hecho de que Vitruvio no se hubiera ocupado de ese tipo de columnas en su tratado, puesto que “...solamente observó la manera de los griegos, o no vio los edificios donde estaban puestas, ó no entendió el modo de sacarlas torcidas”,<sup>51</sup> es claro que él mismo hizo un esfuerzo por tratar de incorporar los soportes torcidos al sistema de órdenes clásicos, haciéndolos derivar del corintio, por lo que buena parte de su texto lo dedica a tratar de explicar el origen de las columnas corintias.

Según él, el orden corintio se inventó en Babilonia, donde al no contar ni con “pedreras”, ni con “maderas”, “...cortaban las mejores palmas y más rollizas...”, las cuales rodeaban de cuerdas y embetunaban hasta que quedaban “...fuertes y lisas...”.<sup>52</sup> El capitel, dice, “...ó era formado en trozos de la misma columna ó sobrepuesto, formándole con el mismo betún para que la pintura pudiese fingir sus hojas, que servían solamente el todo de ellas á la manera de pencas...”.<sup>53</sup>

Fueron pues, según Céspedes, palmas atadas las que dieron origen a las columnas corintias, las cuales “...con el gran peso del edificio, y no siendo su materia tal que pudiese henderse ó quebrarse, se corbasen á un lado y á otro...”, con lo que surgieron las columnas torcidas, “...reduciendo lo que en sus principios era vicio, con artificiosa lindeza á fingirlas de esta suerte...”.<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Pablo de Céspedes: Discruso sobre el Templo de Salomón. p. 320.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 321.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 316.

<sup>53</sup> Ibidem, pp. 317-318.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 321.



Para poder elaborar esta historia, Pablo de Céspedes tuvo que recurrir a la identificación filológica de “palma” con “columna”. Según él, “...este vocablo...”, es decir, “palma”, “...fue el primero que tuvo la columna, y aunque después se fabricaron de mármol se le quedó el mismo nombre”.<sup>55</sup>

Como ya lo ha hecho notar Juan Antonio Ramírez, las teorías acerca del origen vegetal de los soportes helicoidales tiene antecedentes en el Trattado di Architectura de Filarete y en los grabados de Wendel Dietterlin,<sup>56</sup> aunque en este último caso, el imaginativo tratadista incluyó un tronco torcido en una puerta de “orden dórico”.<sup>57</sup>

Ahora bien, como precisa Ramírez, “...esa arquitectura vegetal y primigénia, casi de jardinería...tiene poco que ver con la interpretación de Vignola quien...codifica con rigor el sistema de los cinco órdenes y estabiliza la imagen ‘correcta’ del fuste en espiral...”.<sup>58</sup> Como hemos visto, desde el punto de vista formal, los soportes creados por fray Juan Ricci son en realidad vignolescos. Sin embargo, más allá de la forma, la importancia de Céspedes y la virtual influencia que pudo ejercer en Ricci radica en la concepción de una teoría acerca del origen y características de las columnas helicoidales, así como de su posible relación con el Templo de Salomón.

De esta manera, de la incerta relación entre los soportes torcidos y el orden clásico corintio, se derivaría la conceptualización de un orden arquitectónico nuevo e independiente: un Orden Salomónico Entero.

Pero volviendo a la historia formal de las columnas salomónicas, tenemos que, en cuanto a la difusión que pudieron tener las teorías y los tratados acerca de esos soportes, como vimos, el Discuso... de Céspedes, permaneció inédito hasta el siglo XIX y el de Ricci, hasta el siglo XX, de manera que podemos considerar que, en teoría, los artistas novohispanos, entre ellos Cristóbal de Medina, pudieron servirse de los tratados de Caramuel, del primero de Guarini y, por supuesto, del de Vignola. Pero, como en el caso del manierismo novohispano, no fueron copias las que se realizaron de estos tratados, sino interpretaciones. Los tratados fueron puntos de partida y esto no sólo se puede decir a la luz

<sup>55</sup> Ibidem, p. 319.

<sup>56</sup> Juan Antonio Ramírez: Edificios y sueños..., pp. 123, 125.

<sup>57</sup> Wendel Dietterlin: The Fantastic Engravings of Wendel Dietterlin..., grabado 66 del Orden Dórico.

<sup>58</sup> Juan Antonio Ramírez: Edificios y sueños..., p. 123.

de los resultados reales de la arquitectura novohispana, sino porque los propios tratadistas así lo manifiestan. Juan Caramuel, por ejemplo, afirma:

porque como los antiguos se tomaron licencia para labrar las piedras a su modo, nos la dieron también a los modernos, para que las labremos al nuestro, sin sujetarnos a leyes ni preceptos de otros.<sup>59</sup>

Así, bajo este principio debemos analizar las obras novohispanas, pues ese espíritu de libertad que mostraron los tratadistas, fue el que animó la creatividad de los artistas, tanto europeos como americanos, especialmente a partir del desarrollo de la arquitectura barroca salomónica.

### **Los retablos salomónicos de la Nueva España en el siglo XVII**

La importancia de los retablos para el estudio de la arquitectura salomónica es doble: por una parte, fue en los retablos donde se utilizaron por primera ocasión las columnas salomónicas en la Nueva España y, por otra, porque por esa misma razón, también pudieron ser, al menos en teoría, modelos para la arquitectura, mientras que indudablemente fueron su antecedente.

#### **El Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla**

Hasta donde tenemos noticia, el primer retablo realizado con columnas salomónicas en la Nueva España fue el de los Reyes de la Catedral de Puebla. Aunque su historia no es muy clara, respecto a su fábrica sabemos, gracias a la información recogida por Montserrat Galí, que el decreto del Deán y Cabildo de la Catedral donde se declaró que los trabajos de los "...retablos, tabernáculo, techali [y] pinturas..." habrían de correr por cuenta de la fábrica espiritual y podían empezar, se registró el día 3 de enero del año de 1646.<sup>60</sup> En ese

<sup>59</sup> Juan Caramuel: Arquitectura civil recta y oblicua considerada dibuxada en el Templo de Salomón, t. II, fol. 102, p. 282.

<sup>60</sup> Montserrat Galí: Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España. El libro se encuentra en prensa, de manera que agradezco a la Doctora Galí su gentileza al haberme proporcionado copia de las pruebas de imprenta para que conociera la muy rica información que tiene.

momento, el que parece ser encargado de los trabajos en la retablería era Pedro García Ferrer, a quien el obispo Palafox decretó un pago anual de 600 pesos por “los dibujos, yesos, trazas, cimborrios y labores y modelos de los retablos que va haciendo”, más otros 200 pesos por las maderas para esos retablos.<sup>61</sup> Sin embargo, la misma información pronto nos deja saber que los trabajos del retablo de la capilla de los Reyes había quedado bajo la dirección de Lucas Méndez.<sup>62</sup>

Más tarde, el obispo don Juan de Palafox y Mendoza envió una carta al rey Felipe IV informándole de los avances en la construcción de la Catedral, fechada en Jalapa el 10. de mayo de 1646, en la cual le comunicó que el retablo ya se estaba realizando en ese momento.<sup>63</sup>

Y al parecer se trabajaba rápido, pues según los datos recogidos por Montserrat Galí, todo se fue realizando simultáneamente: el acopio del tecali, la madera, la pintura y la escultura. Prueba de ello es que en septiembre de 1646, Pedro García Ferrer recibió 500 pesos, a cuenta de “la pintura del Retablo de la capilla de los Reyes, conforme su escritua.”<sup>64</sup> Asimismo, un documento del Libro de Fábrica de la Catedral de Puebla, fechado el 6 de octubre de 1646, “se le dieron a Sebastián de Arteaga, pintor, cincuenta pesos por dos dibujos para la Capilla de los Reyes, y por haber venido de la ciudad de México a ésta, para concertar la pintura de los lienzos de los dos colaterales de la obra de dicha Santa Iglesia”.<sup>65</sup> En tanto que otro documento de esa misma fuente, fechado el 19 de enero de 1647, da cuenta de que “se le dieron a Sebastián de Arteaga, pintor, por mano del licenciado Pedro Ferrer, veintidós pesos del lienzo e imprimación que en él se hizo para pintar lo que se ha de poner en el Retablo.”<sup>66</sup> En este último caso, como bien afirma Montserrat Galí, “el hecho de hablar de Retablo y no de retablos colaterales hace pensar, aunque uno no quiera, en el central”,<sup>67</sup> en el cual se trabajaba afanosamente.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Carta publicada por Mariano Cuevas en: Miguel Zerón Zapata y Manuel Fernández de Santa Cruz: La Puebla de los Angeles en el siglo XVII..., pp. 150-156.

<sup>64</sup> Montserrat Galí: Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España.

<sup>65</sup> Fernando E. Rodríguez-Miaja y Miaja: “El claroscuro en la pintura poblana de la segunda mitad del siglo XVII”, p. 75, nota 10. Documento localizado por Monserrat Galí.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Monserrat Galí: estudio inédito acerca de Pedro García Ferrer, citado en: Fernando E. Rodríguez-Miaja y Miaja: “El claroscuro en la pintura poblana de la segunda mitad del siglo XVII”, p. 75, nota 10.

Desde 1646 aparecen también los nombres de los escultores: Esteban Gutiérrez, Diego Folch y Francisco de la Gándara. El primero, estaría encargado de las tallas del tabernáculo, en tanto que Diego Folch haría las esculturas de los santos reyes y reinas del retablo, y Francisco de la Gándara se encargaría de realizar todos los niños y otras figuras menores del retablo.<sup>68</sup>

Así, gracias al interés del obispo de Puebla y el trabajo constante de los artistas, el retablo pudo concluirse para el día de la dedicación del templo, ocurrida el 18 de abril de 1649, tal como rezan las inscripciones en latín y en castellano que se encuentran en el propio retablo.<sup>69</sup>

A esos datos, se agregan los proporcionados por Antonio Tamariz de Carmona, quien, confirmando las noticias que acabo de reseñar, registró en su Relación y descripción del Templo Real de la Ciudad de la Puebla de los Angeles..., escrita hacia 1650, que el autor de la fábrica fue "...el insigne escultor Lucas Méndez", en tanto que el autor de las pinturas fue Pedro García Ferrer,<sup>70</sup> con lo que la historia comenzó a mostrar serias confusiones, pues la participación de Sebastián López de Arteaga parecería quedar en suspenso.

<sup>68</sup> Montserrat Galí: Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España.

<sup>69</sup> Tomo las transcripciones reproducidas por Efraín Castro Morales en la nota 69, pp. 105-106 del tomo II de la edición de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles: La inscripción del lado del Evangelio reza: "D. O. M. / Templum. hoc. svb. titvlo. ac. tvtela. Conceptionis. Immaculate. Virginis. Mariae. Inchoatvm/ invictissimo. Caesare. Carlo. V. imperante. et. prvdenissimo. filio. Phillipio. II. et. nepote. / pijssimo. Phillipio. III. regnantibus. in. magnam. fabricae. molem. dedvctvm. demvs. Inno / centio. X. Christi. Domini. Vicario. universalis. Ecclesiae. clavvum. temperante. et / Magno. Phillipio. IIII. Clementissimo. Domino. Hispanias. et. vtramque. Ame / ricam. in. potestate. continente. et. Septentrionalem. hanc. plagam. de. eivs. re / gio. nomine. DD. Marco. de. Torres. et. Rveda. Episcopo. jvcatanensi. moderan / te. de. Catholicae. Maiestatis. mandato. consvmmavit. perfecit. exornavit. / D. D. Ioannes á Palafox. et. Mendoza. hvivs. almae. Ecclesiae. Episcopvs / idem. qve. qvndecim. decies. centvm. millibvs. amplivs. nvmmorvm. indi / corvm. á magnificentissimis. Patronis. et. dvcissimis. Dominis. liberalis / sime. in. eivs. strvctura. impensis. Svmmo. Venerabilis. Capitvli. Clereqve / tvn. etiam. Regularivm. Ordinvm. et. nobilissimae. ac. fidelissimae. Ci / vitatis. et. popvlorvm. concursv. plavsv. laetitia. qve. inenarrabil / ritv. solemn. precibvs. ommivm. et. lachrymis. ora. rigantibvs. / Dicavit. Benedixit. Consecravit. / Anno. dni. 1649. Aprillis. 18. / Antonio. Lechvga. / fct."

La transcripción del lado de la Epístola reza: "D. O. M. / Començose. este. Sagrado. Templo. á invocacion. de. la. Inmacvlada. Con / ception. de. la. Virgen. María. nra / Señora. reynando. el. invictissimo. / Emperador. Carlos. Qvinto. Prosiguiose. en. los. felicissimos. tiempos. del. Prvdenissimo. Philipo. Segvndo. sv. Hijo. i. Pijssimo. Philipo. tercero. sv. Nieto. / finalmente. de. orden. del. Magno. Philipo. Quarto. señor. nuestro. posein. / do. la. Silla. de. San. Pedro. Innocencio. Dezimo. Pontifice. maximo. I. Gover / nando. este. nvebo. Orbe. setentrional. Don. Marcos. de. Torre. I. Rueda. Obispo / de. jvcatan. Don. Ivan. de. Palafox. Y. Mendoza. Obispo. Desta. Santa. iglessia / LO. ACABO. DEDICO. BENDIXO. I. CONSAGRO. I. CON. SVMTVOSSOS. / Tabernacvlo. I. Retablos. lo. adornó. haviendo. gastado. nvestros. inclitos. Re / ies. I. beneficentissimos. Patrones. en. sv. edificio. I. ornato. mas. de. Millon. I. medio. d. pesos. / con. piedad. I. liberalidad. esclarecida. Concvriendo. á. tan. religioso. acto. el. Venerable. Cabildo. ecclesiastico. El. Clero. Secvlar. I. Regvlar. I. esta. Nobi / lissima. I. Fidelissima. civdad. é. innumerable. Pveblo. con. Vniversal. Aplauso / é. inenarrable. alegría. A. 18. de. Abril. de. 1649. años. / Antonio. Lechvga / Fct."

<sup>70</sup> Antonio Tamariz de Carmona: Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., pp. 24 y 26. En relación con Lucas Méndez, los pocos datos que de él conocemos han sido publicados por Efraín Castro en la nota 68 de la edición que llevó a cabo de la Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles... de

Según Efraín Castro, el retablo quedó sin dorar hasta el año de 1652 en que ese trabajo fue contratado por Antonio Páez, el ensamblador Esteban Gutiérrez, el carpintero Juan Moya y el batihoja Diego Ruiz de Mendiola quienes, según afirma el autor citado, se obligaron a terminarlo completamente por precio de 3,500 pesos de oro común.<sup>71</sup>

Ahora bien, en el año de 1855 el arquitecto José Manso realizó varias modificaciones al retablo,<sup>72</sup> con lo que su historia se vino a complicar aún más, pues la lectura del propio retablo se alteró, y ahora, para aproximarnos a sus características originales hemos de acudir a un par de grabados realizados por Juan de Noort hacia el año de 1650.

Por la importancia que poseen estos grabados, merece la pena precisar su origen. Como solía acostumbrarse en la época virreinal, en obras pertenecientes al Patronato Real, por remate de las calles laterales del retablo, el obispo don Juan de Palafox y Mendoza mandó poner dos escudos tallados en madera, que Juan Alonso Calderón describió de la siguiente manera: se eligieron, dice,

...las principales Coronas de España respeto de la América, que son Castilla, y León; Aragón y Navarra, y que todo lo ciñesse la Corona Imperial de la Casa de Austria, ornado el Escudo de la Cadena de eslabones del Tuson de Oro de V. M. por las Casas de Borgoña, y Flandes, en la forma que se acostumbra.

Por Castilla se puso en el cuartel principal el Castillo de oro en campo colorado: Por León, el León colorado en campo de plata: Por Aragón, y Navarra, las barras coloradas en campo de oro, y las Milagrosas Armas de Sobrarve, que son la Cruz roja sobre Arbol verde en campo de oro, antiguos Blasones de los Reyes de Navarra y Aragón.<sup>73</sup>

Estos escudos fueron causa de una gran controversia en el seno de la Real Audiencia de México, a tal punto que 6 de diciembre de 1649 el Lic. Juan Manuel de Sotomayor, caballero del orden de Calatrava y Alcalde del Crimen de la Audiencia de México, ordenó que se retiraran del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, pues, según relata

---

Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, y son los siguientes: "había nacido en la provincia de León, en Guatemala; el año de 1615 se concertó para tallar los púlpitos de la catedral vieja, en 1618 ejecutó un altar-relicario para una de las capillas, en 1632 hizo un retablo para la Virgen Conquistadora en la iglesia del convento de San Francisco, en 1642 el retablo del altar mayor del convento del Carmen, en 1643 y 1650 los altares principales de los conventos de San Jerónimo y Santa Clara, respectivamente". Ninguna de esas obras ha sido localizada.

<sup>71</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., p. 111, nota 71.

<sup>72</sup> Angel J. García Z.: "The work of José Manzo at Puebla Cathedral, México, 1850-1860", pp. 70-81.

<sup>73</sup> Juan Alonso Calderón: Memorial histórico jurídico político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles..., fol. 20 vto.



Gregorio Martín de Guijo, se "...dio noticia cómo el señor don Juan de Palafox...había puesto en algunas partes de ella sus armas, y que por cuanto a S. M. era patrón de dicha iglesia, y como tal no se debía permitir otras algunas en ella..."<sup>74</sup>

El problema se originó debido a que, por desconocimiento, los alcaldes de la Real Audiencia pensaron que los símbolos del cuartel que representaba el escudo de Navarra con las "Milagrosas Armas de Sobrarve" era el escudo de la familia del obispo Palafox, por lo cual consideraron que los implicados podían ser acusados de infidelidad a la Corona. En consecuencia, los días 16 y 17 de diciembre de 1649 los escudos fueron retirados del retablo y enviados a la ciudad de México en calidad de prisioneros.

Para el 27 de diciembre de aquel año, la Audiencia de México mandó pintar (ya no esculpir) nuevos escudos en el retablo, en los cuales se representaron los Reinos de Castilla, León, Sicilia, Portugal "...y otros Reynos, que no tienen influencia alguna con las Indias..."<sup>75</sup>

Con el objeto de defenderse y defender los escudos que había mandado colocar en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, don Juan de Palafox y Mendoza envió desde Madrid a la Nueva España, en la flota que arribó al puerto de Veracruz el 18 de septiembre de 1651, varios ejemplares del Memorial histórico jurídico político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles, en la Nueva España. Sobre restituirla las armas reales de Castilla, Aragón y Navarra, que puso en la capilla mayor de su iglesia, de que ha sido despojada injustamente, escrito por el Dr. Juan Alonso Calderón,<sup>76</sup> quien había sido "...abogado de la Catedral de Puebla, de los Reales Consejos y de Pobres y Presos por causas de Fe en el de la Santa y General Inquisición, así como letrado y consejero del cardenal Gaspar de Borja y Velasco, obispo de Albano y Arzobispo de Toledo..."<sup>77</sup>, además de haber sido "...un verdadero experto en Armería..."<sup>78</sup>

Es decir, que en Madrid, donde ya se encontraba el obispo Palafox, encargó al Dr. Calderón, asimismo ya radicado en Madrid, el extenso texto de noventa y nueve folios que defiende la legitimidad de los escudos que el prelado había mandado colocar en el retablo de

<sup>74</sup> Gregorio Martín de Guijo: Diario..., t. I, p. 75.

<sup>75</sup> Juan Alonso Calderón: Memorial histórico jurídico político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles..., fol. 52 vto.-53 r.

<sup>76</sup> Ibidem, pp. VII-XLIII.

<sup>77</sup> Gregorio Martín de Guijo: Diario..., t. I, pp. 180-181.

<sup>78</sup> Juan Alonso Calderón: Memorial histórico jurídico político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles..., p. XXXIX.



los Reyes de la Catedral de Puebla. Aunque el Memorial debió de ser conocido en la Nueva España, pues de su llegada incluso dio cuenta Gregorio Martín de Guijo en su Diario,<sup>79</sup> al parecer nunca se dio solución al asunto y los escudos que había mandado esculpir el obispo Palafox jamás fueron restituidos,<sup>80</sup> de manera que los escudos que permanecieron en el retablo hasta el siglo XIX fueron los que mandó pintar la Real Audiencia de México.

No obstante, el Memorial es importante pues, entre otras cosas, para ilustrar sus argumentos, el Dr. Calderón incluyó dos grabados en cobre y treinta y seis en madera, "...de diversos tamaños y calidad..."<sup>81</sup> Los grabados en cobre son los que presumiblemente representan al retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, en su estado original.<sup>82</sup>

La huella de la plancha de esos grabados mide veintinueve por dieciocho y medio centímetros y se encuentran firmados en el ángulo inferior izquierdo Juan de Noort F. La diferencia entre los dos grabados radica en el "...empleo de dos pequeñas láminas móviles, que cambian los escudos". El primer grabado, localizado en el folio tres vuelto, tiene los escudos que había mandado colocar el obispo Palafox en el retablo y que dieron lugar a la controversia y al escrito del Dr. Juan Alonso Calderón. El segundo, ubicado en el folio cuarenta y dos recto, posee los escudos que mandó pintar la Real Audiencia de México y que permanecieron en el retablo hasta el siglo pasado.<sup>83</sup>

De acuerdo con la historia que he relatado, resulta obvio que fue el propio retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, el que sirvió de modelo a los grabados que ilustran el Memorial del Dr. Juan Alonso Calderón. Fueron hechos en España por uno de los grabadores más importantes de aquel momento: Juan de Noort, artista flamenco, radicado en Madrid, donde falleció el año de 1652.<sup>84</sup>

<sup>79</sup> Gregorio Martín de Guijo: Diario..., pp. 180-181.

<sup>80</sup> Juan Alonso Calderón: Memorial histórico jurídico político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles..., p. XXI.

<sup>81</sup> Ibidem, pp. XIX-XX.

<sup>82</sup> Diego Angulo Iníguez: "Dos Menas en México...", p. 140. Antonio Bonet Correa: "Retablos del siglo XVII en Puebla", p. 237. Marco Díaz: "Retablos salomónicos en Puebla", p. 103. Juan Alonso Calderón: Memorial histórico jurídico político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles..., p. XXXVIII.

<sup>83</sup> Juan Alonso Calderón: Memorial histórico jurídico político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles..., p. XXXVIII, fol. 3 vto.- 52 r.

<sup>84</sup> E. Benezit: Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous de temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, p. 750. Blanca García Vega: El grabado del libro español, siglos XV-XVI-XVII..., t. II, pp. 328-337.

Ahora bien, he dicho que el modelo de los grabados fue el propio retablo poblano, sin embargo, no él propiamente, sino una versión de ese retablo. En efecto, Juan de Noort no viajó a Puebla para realizar sus grabados, o sea que no conoció la obra que grabaría directamente, por lo que debió depender de lo que de él le informaran don Juan de Palafox y el Dr. Juan Alonso Calderón. ¿Qué clase de información le dieron? ¿Una descripción verbal? ¿Un dibujo realizado por los informantes? ¿Un dibujo, o un grabado, enviado desde la Nueva España? ¿El proyecto original del retablo? Hasta ahora es difícil precisar lo que pudo tener presente Noort para elaborar sus grabados, de manera que, en principio, debemos considerarlos como aproximaciones al retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, pues pese a sus obvias semejanzas con lo que de él conservamos después de las intervenciones de José Manso, también presenta diferencias.

En los grabados encontramos un gran banco dividido en dos cuerpos. En el primero aparecen dos tableros verticales y dos horizontales, flanqueados por un par de puertas adinteladas con las representaciones de San Pedro y de San Pablo. En el segundo nivel del banco se ubican dos cuadros que representan "La Adoración de los Reyes" y "La Adoración de los Pastores", con marcos decorados y rematados por roleos y superpuestos, cada uno, a un par de pilastras estriadas, de capitel corintio. Los cuadros se encuentran flanqueados por dos nichos que albergan las esculturas de San Luis Rey de Francia y de Santa Isabel, apoyadas sobre peanas. Los nichos son de medio punto y rematan en un frontón triangular peraltado, del cual emergen roleos y al centro están ocupados por una tarja que parece contener un pergamino.

El arquitrabe del banco es multimoldurado y presenta un rehundimiento en diagonal hacia el centro. En contraste, el friso y la cornisa presentan el rehundimiento en vertical. El friso, además, luce una ornamentación a base de hojas y roleos; en tanto la cornisa posee dos molduras.

De ahí arranca el cuerpo único del retablo. Su apoyo es una gran moldura redondeada y ornamentada que nuevamente repite el rehundimiento en diagonal.

El cuerpo presenta tres calles. La central es amplia y está ocupada por una representación de la Inmaculada Concepción, limitada por un marco de medio punto ornamentado, sobre el cual se abre una cartela con la inscripción "Tota Pulchra es Amica",

custodiada por un par de ángeles niños que ocupan las enjutas, las cuales, con sus marcos, forman un alfiz.

Las calles laterales, apoyadas en una gruesa moldura convexa y ornamentada, están divididas en dos cuerpos, ocupados por nichos de características similares a las del banco. En el primer cuerpo, los nichos albergan las esculturas de San Hermenegildo y de Santa Pulcheria. Están flanqueados por tres columnas: las más próximas a la calle central poseen fuste recto y cubierto de ornamentación, son columnas "revestidas" y poseen doble capitel: en su primer nivel aparece el rostro de un niño y en el segundo, hojas de acanto, características de los capiteles corintios.

Las columnas que flanquean los nichos son salomónicas. Poseen cuatro espiras con los senos redondeados y las gargantas están recorridas por una guía de hojas. Su capitel también es corintio.

El friso que limita estos primeros cuerpos de las calles laterales es similar al del banco y también está decorado por una guía de hojas que baja, a manera de marco, limitando los flancos extremos del cuerpo.

El segundo cuerpo de las calles laterales también está apoyado en una gruesa moldura convexa y ornamentada, y está ocupado por un par de nichos, pero esta vez albergan las esculturas de San Leopoldo y Santa Elena. Los flanquean un par de columnas salomónicas de tres espiras, sin ornamentación, con los senos redondeados y las gargantas amplias. Sus capiteles son, como los de las salomónicas del cuerpo inferior, corintios.

Las calles laterales están rematadas por un par de frontones triangulares ocupados por cuadrifolias y roleos. Sobre ellos se desplantan tres pedestales rectangulares en los que se apoyan: al centro, los escudos reales y, en los laterales, un par de ángeles portando palmas.

De la cornisa de la calle central arranca el remate del retablo. Está constituido por un cuadro central con la representación de la "Asunción-Coronación de la Virgen" con un marco recto decorado, sobre el cual se lee la inscripción "Veni Amica Mea". La pintura está flanqueada por dos pilastras cariátides con rostros de querubines, estriadas y con capiteles corintios.

Sobre este conjunto se desplanta un frontón triangular roto, sobre el cual corre una guía ornamental curva, formada por hojas y roleos. Este frontón da paso a otro apuntado, decorado con una hoja de acanto y roleos.

Finalmente, al centro del banco, se levanta el Sagrario o Tabernáculo, compuesto por un basamento y dos cuerpos. El basamento es rectangular y está adornado en la parte superior y en los costados por una guía de hojas y roleos. Al centro de la guía, destaca un rostro infantil. El primer cuerpo posee un apoyo corrido y está ocupado por una puerta de medio punto con una cruz al centro. Sobre ella, aparecen elementos ornamentales a manera de listones ondeantes. La puerta está flanqueada por columnas pareadas de orden corintio. El arquitrabe y el friso son rectos, mostrando pequeños rehundimientos en su trayectoria. La cornisa es redondeada, ligeramente volada y repite los rehundimientos anteriores.

El banco del segundo cuerpo es recto y está decorado por una guía de hojas. Sobre él se apoya una moldura volada, redondeada y ornamentada. De ahí se levanta el segundo cuerpo constituido por un nicho de medio punto que alberga una escultura del Niño Jesús en su carácter de Salvator Mundi, el cual se apoya en una venera. El nicho está limitado por un par de columnas de orden corintio, flanqueadas por un par de niños apoyados en roleos, que sostienen una vara del martirio, quizá los santos Justo y Pastor que menciona Antonio Tamariz de Carmona, en su crónica.<sup>85</sup>

El arquitrabe y el friso son rectos. La cornisa volada, redondeada y decorada, se rompe al centro para dar lugar a una especie de guardamalleta. Remata el conjunto un frontón triangular ocupado por un querubín.

Sobre el frontón se elevan dos pedestales en los que se apoyan dos esferas flameantes, y, al centro, se encuentra otra gran esfera que sirve de apeo a una mujer que sostiene un báculo en la mano derecha y un cáliz, en la izquierda, probablemente la representación de la Fe, que menciona en su obra Tamariz de Carmona.<sup>86</sup>

Las características del retablo que se representa en el grabado, coinciden, en general, con las que describen los cronistas de la Catedral de Puebla: Antonio Tamariz de Carmona,

<sup>85</sup> Anotnio Tamariz de Carmona: Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., p. 26.

<sup>86</sup> Idem.

Miguel Zerón Zapata y Mariano Fernández de Echeverría y Veytia.<sup>87</sup> Desde el punto de vista iconográfico, la única imagen que cambió fue la del Niño Jesús que estaba en el Sagrario y aparece en los grabados, pues, al decir de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, en 1676 se colocó la escultura de Nuestra Señora de la Defensa,<sup>88</sup> que ya menciona Miguel Zerón Zapata en su crónica,<sup>89</sup> y que es la que se conserva hasta ahora.

Sin embargo, de que aproximación son los grabados y no copia del retablo, lo muestra, por un lado, la ausencia en ellos de las inscripciones relativas a la dedicación de la Catedral, que fueron colocadas en el banco del retablo por el obispo Palafox y que todavía se conservan. Por otro, la representación de la Inmaculada Concepción, que nada tiene que ver con el cuadro de Pedro García Ferrer, no sólo por su estilo, sino por la advocación que tiene, puesto que al estar dedicada la Catedral a la Asunción de la Virgen, la pintura central del retablo representa precisamente ese pasaje y no el misterio de la Inmaculada Concepción. Asimismo, también se observan diferencias iconográficas entre los grabados y el retablo: Santa Pulcheria es Santa Margarita en el retablo, San Hermenegildo es San Fernando y San Leopoldo es San Eduardo.

Si esto fue así en factores tan importantes, podemos suponer que el tipo de elementos decorativos y su posible distribución, tampoco hayan sido representados en los grabados con la precisión de una copia. Esto se demuestra también a través de la información documental recogida por Montserrat Galí, quien registra que, concretamente el escultor Diego Folch realizó gran cantidad de “niños” para el retablo, que no aparecen en los grabados.<sup>90</sup>

Veamos el retablo en su estado actual con las modificaciones que pudo realizar en él el arquitecto José Manso. Por supuesto, el retablo conservó su composición original, de manera que podemos concluir que los cambios que operaría el artista neoclásico afectarían solamente los elementos ornamentales, respetando, en cambio, esculturas, pinturas, entablamentos y algunos soportes.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 23-28. Miguel Zerón Zapata y Manuel Fernández de Santa Cruz: La Puebla de los Angeles en el siglo XVII..., pp. 54-56. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., pp. 103-113.

<sup>88</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., p. 106. “Defensa” es una derivación de la palabra “Dehesa” y tiene que ver con su leyenda.

<sup>89</sup> Miguel Zerón Zapata y Manuel Fernández de Santa Cruz: La Puebla de los Angeles en el siglo XVII..., p. 54.

<sup>90</sup> Montserrat Galí: Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España.



En cuanto a la composición del retablo, se observa, como en los grabados, un banco, un cuerpo de tres calles con las laterales divididas en dos niveles, y el remate.

En relación a los entablamentos, aunque debieron perder sus elementos decorativos, sus cortes parecen ser los originales y éstos, son rectilíneos, con sólo un rehundimiento a la altura de la calle central del cuerpo del retablo. No presentan, como en los grabados, los cortes diagonales que en esa obra provoca un interesante movimiento y un evidente juego de claroscuro.

Los soportes del retablo también muestran algunos cambios respecto a los grabados: el orden arquitectónico en la obra de Noort es el corintio, mientras que en el retablo los órdenes son variados: jónico en el banco, compuesto en el primer cuerpo de las calles laterales y en el remate, y corintio en el segundo de las calles laterales. No sería imposible suponer que estos órdenes hayan sido invención de José Manso, sustituyendo los capiteles originales, pero lo que parece menos probable es un cambio de fustes completos y en eso también existen diferencias entre el grabado y el retablo.

Los apoyos del banco, que en los grabados son columnas, en el retablo son pilastras. Lo mismo ocurre con las columnas revestidas del primer nivel de las calles laterales del cuerpo del retablo: en éste también son revestidas, pero son pilastras. En cambio, los soportes del remate, en los grabados son pilastras y en retablo columnas.

Cabe aclarar, sin embargo, que por sus características, el remate completo parece haber sido obra de la invención de José Manso, amén de que las cariátides que se encuentran en el remate representado en los grabados, pudieron ciertamente encontrarse en el retablo en su estado original, pues este tipo de soportes se emplearían con cierta frecuencia en otros retablos novohispanos, como veremos más adelante.

Las columnas que permanecen igual tanto en el retablo como en los grabados, son las salomónicas de las calles laterales del cuerpo único, aunque su tipología es diferente: mientras en los grabados poseen tres y cuatro espiras, en el retablo se desenvuelven en siete espiras.<sup>91</sup> En la actualidad, estos soportes carecen de ornamentación, pero debo decir que

---

<sup>91</sup> Cabe aclarar que las columnas del segundo registro de las calles laterales no son las originales, éstas fueron sustituidas en una intervención practicada al retablo, en una fecha que no he podido precisar. Un trozo de una de esas columnas se exhibe actualmente en el Museo Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia ubicado en el Fuerte de Guadalupe, en la ciudad de Puebla.



tampoco es muy seguro que alguna vez la hayan tenido, pues en los grabados, las salomónicas del segundo cuerpo también son desnudas, de manera que, a pesar de las impresiones de los grabados, no deja de abrirnos la duda a este respecto.

Los nichos perdieron (si es que los tuvieron) los frontones que los remataban; en cambio se conservan los que coronan las calles laterales, que no son triangulares -como en los grabados-, sino curvos y están ocupados por un tablero que luce el jarrón con azucenas: símbolo de la pureza de María y también de la Catedral. Por sus características, tanto los frontones como los tableros, parecen ser obra del siglo pasado. Lo mismo ocurre -como he dicho antes- con el frontón que corona el remate central del retablo: triangular y ocupado por un medallón. Como del siglo XIX es, sin lugar a dudas, el resplandor que se colocó sobre la "Asunción de la Virgen".

Por supuesto, desde la Independencia desaparecieron también los escudos reales que había mandado pintar la Real Audiencia de México en 1650 para sustituir los que había ordenado esculpir el obispo Palafox.

En relación con el tabernáculo, difiere del que se representa en el grabado, pues el que conservamos pertenece al año de 1765, realizado "para mayor honra de la imagen de Nuestra Señora de la Defensa" que había sido colocada en el tabernáculo original en 1676, tal como lo consigna Mariano Fernández de Echeverría y Veytia.<sup>92</sup> Lo más notable de esta obra son las cuatro columnas salomónicas que custodian a la Virgen: de siete espiras, a imitación de las del cuerpo del retablo. Remata el tabernáculo una corona constituida por cuatro ménsulas invertidas que acompañan cuatro figuras de ángeles y lo culmina una esfera que sirve de apeo a una cruz, todo ello con claras características neoclásicas que, sin embargo, no dejan de recordar la solución compositiva del Baldaquino de San Pedro.

Ahora bien, de todo lo que pudo ser y de lo que en la actualidad se conserva del retablo, lo que nos interesa para esta investigación son la composición y los soportes salomónicos.

En cuanto a la composición, como bien afirma Clara Bargellini, el diseño marca un equilibrio que se aparta de la tradicional composición ortogonal, "...que dan elementos muy

<sup>92</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebl'a de los Angeles..., pp. 106, 110-111.

parecidos entre sí y que caracterizaban los retablos anteriores...” En el caso del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, “...se llama la atención hacia el centro del retablo y dirige la vista hacia arriba...”,<sup>93</sup> en claro sentido ascensional.

En relación con las columnas salomónicas, hemos visto que las de los grabados poseen tres y cuatro espiras. La guía ornamental que recorre las gargantas de cuatro de ellas las relaciona con Caramuel, en tanto que su perfil ondulante, nos recuerda tanto las columnas vitíneas, como el Baldaquino de San Pedro, aunque en dimensiones mucho más reducidas.

Las columnas salomónicas del retablo son de tecali y su fuste, más alto, permitió que su helicoide se levantara en siete vueltas, lo que las aparta de los tratados de Vignola y de Ricci, de las columnas vitíneas y de las del Baldaquino de Bernini. No ondean como las de los grabados, sino que giran. Sus senos son casi angulosos, no se dan el tiempo para desarrollar totalmente su propia redondez, mientras que sus gargantas son pronunciadas.

Esa diferencia en el diseño de los soportes salomónicos entre los grabados y el retablo, se puede explicar, por ejemplo, por las mayores dimensiones del retablo, en el cual las proporciones de cada uno de los elementos están en relación con el conjunto. Pero también es necesario tomar en cuenta la formación del grabador, quien -como en el caso de la Inmaculada Concepción- tuvo que tener presentes modelos europeos, no el retablo que pretendió grabar.

Aunque el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla obviamente es anterior a la publicación del tratado escrito por Juan Caramuel, me parece interesante hacer la observación de que sus espiras giran como lo indicó ese tratadista, es decir, encontradas, en dirección a los nichos que flanquean.

Ahora bien, para conocer la importancia real del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, debemos detenernos un poco en tres factores: su cronología, sus modelos y su influencia en la retablística de la Nueva España.

Respecto a su cronología, hemos visto que el retablo estaba concluido para el año de 1649, de manera que, como lo hizo notar Antonio Bonet Correa, sus columnas salomónicas no sólo son las más antiguas de la Nueva España (hasta donde tenemos noticia actualmente),

<sup>93</sup> Clara Bargellini: El retablo de la Virgen de los Dolores, p. 28.

sino que son "...de fecha muy temprana dentro del mundo hispánico".<sup>94</sup> En efecto, el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla vendría a ocupar el sexto lugar entre los más antiguos con columnas salomónicas, de acuerdo con la cronología precisada por María de los Angeles Raya Raya, que es la siguiente:

Retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela, de Bernardo Cabrera, 1625. (Desaparecido).

Retablo mayor de la iglesia de los santos Justo y Pastor (La Compañía) de Granada, de Francisco Díaz de Ribero, 1630.

Retablo mayor de la iglesia del hospital del Buen Suceso en Madrid, de Pedro de la Torre, 1635.

Retablo de Santa Elena de la Seo en Zaragoza, de 1637.

Retablo mayor de la iglesia del convento de la Merced en Sevilla, de Felipe de Ribas, hacia 1640. (Desaparecido).<sup>95</sup>

Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, de Lucas Méndez, 1649.

En lo que se refiere a los modelos del retablo, hemos de recurrir a la ya citada carta que el obispo Juan de Palafox y Mendoza envió al rey Felipe IV, fechada el 10. de mayo de 1646, en la cual el prelado informa que la "traza" del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla "...es de Montañés, famoso escultor de Sevilla".<sup>96</sup> Por supuesto, semejante afirmación emitida por Palafox, tuvo que repercutir mucho, de forma que los cronistas de los siglos XVII y XVIII, hacen la misma referencia respecto a la autoría de Juan Martínez Montañés. Antonio Tamariz de Carmona apuntó hacia 1650 que

el frontispicio de la capilla de los Reyes ocupa un retablo de maravillosa escultura, de cuya traza fue inventor el famoso Juan Martínez Montañés, y ejecutóla el escultor insigne Lucas Méndez.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> Antonio Bonet Correa: "Retablos del siglo XVII en Puebla", p. 235.

<sup>95</sup> María de los Angeles Raya Raya: El retablo barroco cordobés, pp. 142-143.

<sup>96</sup> Carta publicada por Mariano Cuevas en: Miguel Zerón Zapata y Manuel Fernández de Santa Cruz: La Puebla de los Angeles en el siglo XVII..., p. 153.

<sup>97</sup> Antonio Tamariz de Carmona: Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., p. 24.

Más o menos con las mismas palabras repitieron esta información Diego Antonio Bermúdez de Castro y Mariano Fernández de Echeverría y Veytia.<sup>98</sup> No deja de ser extraño que Miguel Zerón Zapata y Manuel Fernández de Santa Cruz omitan ese importante dato en su Crónica de la Puebla.<sup>99</sup>

Al respecto, varios investigadores han emitido algunas opiniones que merece la pena recordar aquí. Diego Angulo, quien fue el primer autor contemporáneo que publicó los grabados de Juan de Noort, afirmó en 1935 que

la noticia de la intervención de Martínez Montañés en el retablo de Puebla se remonta a los mismos días del artista, y, por lo tanto, no hay motivo para dudar de su veracidad, mientras nuevos testimonios más fidedignos no la contradigan.<sup>100</sup>

No obstante, párrafos adelante, manifestó cierta duda y concluyó con la siguiente reflexión:

Sin entrar en el estudio del retablo y de sus relaciones con los de Montañés...sí advertiré que de haberse respetado en su ejecución el dibujo de Montañés, nos presentaría al maestro sevillano empleando un elemento hasta ahora desconocido en sus retablos: la columna salomónica.<sup>101</sup>

Con un sentido más crítico, en 1945 Diego Angulo afirmó lo siguiente:

aunque no deba insistirse mucho en ello, sí conviene advertir que la semejanza con los retablos sevillanos decorados con esculturas del maestro no es demasiado estrecha, y que la importancia concedida al banco más hace más pensar en la tradición renacentista aragonesa que en la castellana o andaluza, aun cuando no falten ejemplos como el de la capilla Real de Granada.<sup>102</sup>

Por su parte, José Hernández Díaz, en un estudio sobre Juan Martínez Montañés, realizado en 1949, apuntó que

<sup>98</sup> Diego Antonio Bermúdez de Castro: Theatro Angelopolitano..., p. 209. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., p. 104.

<sup>99</sup> Miguel Zerón Zapata y Manuel Fernández de Santa Cruz: La Puebla de los Angeles en el siglo XVII..., pp. 54-57.

<sup>100</sup> Diego Angulo Iñiguez: "Dos Menas en México...", p. 139.

<sup>101</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>102</sup> Diego Angulo Iñiguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 861.

por su singularidad, debo advertir que en el retablo de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla, cuyo proyecto fue creación del maestro, se utilizó la columna salomónica. Aun cuando este elemento no se introdujo en el retablo sevillano hasta 1658 aproximadamente, consta que en el último cuarto del siglo anterior se utilizaba en obras hispalenses de orfebrería. Si el grabado de Noort, anterior a 1650, que nos enseña dicho retablo, reproduce con exactitud su traza...hallamos en ella composición y dinamismo insospechados en toda su labor y un avance indiscutible en la utilización de tal elemento.<sup>103</sup>

Para 1976, Hernández Díaz fue menos cauteloso y más decidido y categórico al afirmar que “el hecho de utilizar columnas salomónicas, además de la composición, nos hace negar su paternidad al referido maestro” Juan Martínez Montañés.<sup>104</sup>

Finalmente, Antonio Bonet Correa también ha manifestado serias dudas respecto a la intervención de Martínez Montañés en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, y reflexiona en el sentido de que

...según se puede juzgar por el grabado de la época que se conserva, no ofrecía ningún punto de comparación con los de Martínez Montañés, tanto los de Sevilla como el de San Juan Bautista de la iglesia de la Concepción en Lima (Perú), ejemplo este último, de traza suya para un templo americano.<sup>105</sup>

Este investigador coincide con Hernández Díaz en que Martínez Montañés “...nunca empleó...” columnas salomónicas, a lo que se agrega que el tipo de elementos ornamentales del retablo poblano (según los grabados de Noort) tampoco fueron cercanos al escultor andaluz, quien “...estuvo muy adscrito en los detalles a lo manierista”. No obstante, pesa en Bonet Correa la carta del obispo de Puebla y concluye que

<sup>103</sup> José Hernández Díaz: *Juan Martínez Montañés*, p. 23.

<sup>104</sup> José Hernández Díaz: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz...*, pp. 34-35.

<sup>105</sup> Antonio Bonet Correa: “Retablos del siglo XVII en Puebla”, p. 235. De acuerdo con Jorge Bernal Ballesteros, en su obra *Lima. La ciudad y sus monumentos*, pp. 87-88, este retablo fue “...concertado el 4 de enero de 1602 con Juan Martínez Montañés; según se especificó en el contrato el primer cuerpo del retablo había de tener un banco con figuras y trazos enviados desde Lima, cuatro doctores, cuatro evangelistas y tres historias (Visión de Zacarías, Muerte de San Juan y la Cabeza del Bautista en una bandeja). En el segundo cuerpo, otras diez historias alusivas a la vida del Santo, y doce figuras de bulto redondo en tamaño natural especificados; un crucificado coronando el retablo, y todo debidamente estofado y dorado por 5,440 ducados, y en plazo de año y medio o dos.

“Las partes cumplieron, pues doña Petronila Bernarda de la Vega, monja concepcionista de Lima y donante, envió 131 patacones [antiguas monedas de plata equivalentes a una onza] a Montañés en el mismo año, de lo que dio el artista carta de pago el 20 de enero de 1603. Hasta hace pocos años podía apreciarse dicho retablo en los muros del templo para el que fue hecho, pese a infelices restauraciones, pero hoy ha sido trasladado -dignamente retocado y policromado- al interior de la Catedral, grandioso marco para la mejor pieza de los retablos virreinales de América”.



...podría suponerse, dado el testimonio de Palafox, que se trata de una obra de Montañés en lo esencial, aunque arreglado quizá por García Ferrer en Puebla.<sup>106</sup>

Montserrat Galí, por su parte, pareciera que intentara probar lo supuesto por Antonio Bonet Correa, pues, en su opinión,

mientras no aparezca ningún documento o prueba de que la traza del retablo de Puebla no es de Martínez Montañés, nosotros nos inclinamos a considerar válido el testimonio de Juan de Palafox. Respecto al uso de las columnas salomónicas proponemos dos explicaciones plausibles: [sic]

a. Martínez Montañés las incluyó en su proyecto por indicación expresa de Juan de Palafox.

b. Pedro García Ferrer las diseñó una vez en Puebla, cambiando las que originalmente habría previsto Martínez Montañés.<sup>107</sup>

Eso, porque de acuerdo con la autora mencionada, el retablo es "...una obra de Montañés en lo fundamental, pero diseñada siguiendo las indicaciones de Juan de Palafox".<sup>108</sup> Y para llegar a esa conclusión, parte de la idea de que los grabados de Juan de Noort representan efectivamente al retablo en su estado original.<sup>109</sup>

Independientemente de que, como vimos, los grabados de Noort no son más que aproximaciones de lo que debió de ser el retablo, quedan en el aire muchas preguntas, hasta ahora sin respuesta, entre ellas, las siguientes: ¿en qué momento y por qué medios pudo el Obispo Palafox dar las indicaciones a Juan Martínez Montañés para diseñar el retablo?, ¿por qué supone que Pedro García Ferrer cambió el diseño de Martínez Montañés, si éste no se conoce (partiendo, claro, del supuesto de que en verdad hubiera hecho alguno)?

Desde mi punto de vista, aunque también coincido con Antonio Bonet Correa cuando afirma que "es difícil, sobre todo tratándose de un testimonio del propulsor de este retablo, el rebatir esta atribución..."<sup>110</sup> creo que es necesario -aun sin mayor documentación- analizar más a fondo la obra dentro del contexto en el cual Palafox hizo esta declaración, así como de la fama de que gozaba ya entonces Juan Martínez Montañés.

<sup>106</sup> Antonio Bonet Correa: "Retablos del siglo XVII en Puebla", p. 235.

<sup>107</sup> Montserrat Galí: Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> Idem.

<sup>110</sup> Antonio Bonet Correa: "Retablos del siglo XVII en Puebla", pp. 234-235.



Si bien es cierto que aparentemente don Juan de Palafox no tendría por qué haber engañado al rey respecto al autor del retablo, también debemos tomar en cuenta que el obispo llegó a Puebla con órdenes reales expresas de continuar la obra de la construcción de la Catedral, después de la larga suspensión que había tenido desde el año de 1618. Además, como lo prueba Montserrat Galí, el rey Felipe IV se encontraba tan al pendiente de la fábrica material de la Catedral, que el 14 de septiembre de 1646, se leyó en el Cabildo una real cédula, "...dando instrucciones acerca de los arbitrios para solventar los gastos..."<sup>111</sup> Así, se puede también suponer que en el informe que envió en 1646 al rey, Palafox debió procurar que Su Majestad quedara conforme. A esas alturas, Juan Martínez Montañés estaba casi al final de su vida y su fama trascendió las fronteras de Andalucía, ¿por qué entonces no tratar de ponderar las cualidades del retablo ante el rey, atribuyendo su autoría a un artista español conocido y reconocido en ese tiempo?

Por otra parte, entre los afanes novohispanos se encontraba el de dotar de valor universal a su propia cultura y uno de los elementos que se empleó para conseguirlo fue el de relacionar artistas y obras europeos de reconocido prestigio con los artistas y las obras de estas tierras.

Refuerza esta idea, el hecho de que, según los especialistas españoles, ni la composición (con el banco de doble altura), ni el empleo de las columnas salomónicas, ni el tipo de elementos ornamentales (si los grabados de Noort son más o menos correctos) pueden relacionarse con la obra de Juan Martínez Montañés. No sería imposible que al final de su vida el artista andaluz ensayara nuevos tipos de retablos, pero hubiera sido extrañísimo que el de Puebla hubiera sido el único.

Pero el asunto se complica todavía más cuando establecemos comparaciones con los retablos, no sólo andaluces, sino españoles en general, para tratar de encontrar alguna relación con el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla en sus dos aspectos centrales: su composición y la tipología de sus columnas salomónicas.

Como he dicho antes, el punto central de la composición tanto en el retablo como en los grabados de Noort, es el hecho de poseer un cuerpo único con tres calles: las laterales divididas en dos cuerpos. Este tipo de composición no fue ajeno a la retablística española y

<sup>111</sup> Montserrat Galí: Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España.

procede del manierismo. De hecho, la división de las calles laterales en dos cuerpos se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo el Real del monasterio de El Escorial, de traza de Juan de Herrera, realizado de 1579 a 1594<sup>112</sup> (aunque en este caso, la proporción de las calles es otra).

Como ejemplo de un retablo manierista con composición semejante al del retablo de la Catedral de Puebla, se puede mencionar el de Santo Toribio de Lugás, en Asturias, obra de 1605 del escultor Juan de Cerón Medina. Aunque esta obra ya ha desaparecido, se conocen algunas de sus trazas, las cuales, al decir de María Isabel Pastor Criado, manifiestan que el retablo

estaba compuesto por un banco tripartito con el espacio central reservado a la cartela que ocupaba todo el cuerpo en altura y se destacaba en anchura, a la vez que se adelantaba arquitectónicamente para crear hueco para la imagen de bulto del titular; las calles laterales subdivididas horizontalmente daban como resultado cuatro casillas: las dos inferiores adinteladas, las superiores cerradas en arquillo y en ambos casos con imágenes de media talla igual que el Dios Padre que presidía el ático semicircular.

Dos medias columnas jónicas enmarcaban el cuerpo del retablo y dos columnas del mismo orden flanqueaban la calle central proporcionando una unidad consistente al conjunto del cuerpo y por extensión al retablo.<sup>113</sup>

Otro ejemplo similar, es el mayor de la iglesia del convento de Madre de Dios de Carmona, en Sevilla, realizado de 1630 a 1631 por Jacinto Pimentel.<sup>114</sup> Consta de banco, un cuerpo de tres calles y ático. Las calles laterales del cuerpo del retablo están divididas en dos niveles. Las columnas que limitan las tres calles del retablo son entorchadas y su capitel es compuesto.

En retablos del propio Juan Martínez Montañés encontramos el mismo tipo de composición, como en el de San Juan Bautista, del convento de Santa María del Socorro de Sevilla (actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes de aquella ciudad), levantado entre 1610 y 1620.<sup>115</sup> Está constituido por el banco, dos cuerpos y remate. El primer cuerpo tiene tres calles separadas entre sí por columnas estriadas de orden corintio y las calles laterales están divididas en dos cuerpos ocupados por relieves del artista.

<sup>112</sup> Matilde López Serrano: El Escorial, p. 32, 41.

<sup>113</sup> María Isabel Pastor Criado: "Aproximaciones al retablo renacentista asturiano y sus artífices", p. 22.

<sup>114</sup> Alfredo J. Morales, et al.: Guía artística de Sevilla y su provincia, pp. 383-384.

<sup>115</sup> Arsenio Moreno Mendoza, et al.: Museo de Bellas Artes de Sevilla, t. I, p. 134, lám. 66.

Realizado de 1635 a 1638 es el retablo de San Juan Evangelista de la iglesia de Santa Paula de Sevilla. Fue contratado por Alonso Cano y tiene esculturas de Juan Martínez Montañéz.<sup>116</sup> Consta de banco, un cuerpo y remate. Las columnas que separan las tres calles del cuerpo del retablo son, como las de la obra anterior, corintias, pero sus estrías recorren helicoidalmente el fuste, convirtiéndolas en entorchadas. Las calles laterales también están divididas en dos cuerpos, pero en este caso, lucen pinturas de Alonso Cano.

Fuera de España, también podemos encontrar retablos que ejemplifican este tipo de composición, como los que aparecen en dos grabados alemanes, del siglo XVI: uno dedicado a la "Virgen María" de Albrecht Altdorfer<sup>117</sup> y el otro dedicado a "Cristo con San Pedro, San Pablo, San Cosme y San Damián" de Hieronymus Hopfer.<sup>118</sup> En ambos casos, los retablos tienen un solo cuerpo con únicamente un par de columnas flanqueando la calle central. Las calles laterales también están divididas en dos cuerpos, pero en este caso, a manera de nichos.

Ya en el barroco, un retablo que posee este tipo de composición con columnas salomónicas, es el mayor de la iglesia de Santa María de las Nieves o Santa María la Blanca, en Fuentes de Andalucía, Sevilla, realizado en los últimos años del siglo XVII.<sup>119</sup>

Finalmente, podemos mencionar el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Cantillana, también en Sevilla. Procede del templo de Santa Ana de Carmona; fue ejecutado a principios del siglo XVIII, pero posee algunos elementos de principios del siglo XX.<sup>120</sup> El cuerpo único del retablo posee cuatro columnas salomónicas tritóstilas que limitan sus tres calles.

Aparentemente entonces, la composición del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla parecería proceder de una tipología de retablos españoles de filiación manierista (y aun de obras novohispanas del siglo XVI, como la portada de la basílica de Tecali, en Puebla y la de la iglesia conventual de San Juan Bautista de Coyoacán). Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre aquellos retablos y el poblano: la colocación de los soportes, o por mejor decir, la utilización que se hace de ellos en la composición de esas obras.

<sup>116</sup> Jorge Bernales Ballesteros: *Alonso Cano en Sevilla*, p. 95, lám. 6.

<sup>117</sup> Robert A. Koch: "Early German Masters. Albrecht Altdorfer Monogramists", en *The Illustrated Bartsch*, 14, p. 156.

<sup>118</sup> Robert A. Koch: "Early German Masters. Hans Brosamer. The Hopfers", en *The Illustrated Bartsch*, 17, p. 223.

<sup>119</sup> Alfredo J. Morales, et al: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, p. 434.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pp. 529-530.

Los retablos españoles conocidos hasta ahora, al parecer sin excepción, utilizaron soportes de la extensión de la calle central, es decir, de la extensión de todo el cuerpo del retablo. Por lo mismo, los soportes separaban cada una de las calles en toda su extensión, de forma que fueron retablos estructurados a partir de cuatro columnas principales, o sea que fueron retablos, en general, tetrástilos. La función que cumplían esos soportes era, como afirmara María Isabel Pastor Criado, dotar de unidad al conjunto del cuerpo y, por extensión, a todo el retablo.

En cambio, en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, lo mismo que en los grabados de Noort, las columnas enmarcan individualmente cada nicho que se encuentra en las calles laterales, como si fueran elementos independientes; de manera que, de cuatro, se elevó a ocho el número de soportes empleados en el cuerpo del retablo, a los que se agregan dos pequeñas columnas más que flanquean la calle central, pero sólo hasta la mitad de su altura. Todo esto cambia radicalmente el sentido compositivo del retablo en relación con los hispanos, pues al emplear los soportes en esta forma, pierde el sentido de unidad que aquéllos tuvieron y acentúa su planimetría.

Cabe aclarar que el enmarcamiento de los nichos con pequeñas salomónicas también fue utilizado por José de Churriguera en el retablo de San Esteban de Salamanca, levantado el año de 1693,<sup>121</sup> aunque desde luego, como un recurso más de enriquecimiento de las calles, pero no en sustitución de las cuatro potentes columnas de orden monumental que desplantó al frente.

Con esto, las dudas respecto a la filiación española del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, se multiplican, pues no sólo parece difícil que Juan Martínez Montañés haya podido proyectar un retablo tan diferente a su propia producción, sino también tan distinto al resto de los retablos hispanos de su tiempo y aun de fechas tan posteriores. ¿De dónde entonces pudo proceder el modelo para que Lucas Méndez realizara el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla?

Por el momento, me parece muy difícil precisarlo, sin embargo, como un intento de aclarar lo más posible esta confusa historia, creo que debemos volver al documento del 6 de octubre de 1646, donde se refiere que "se dieron a Sebastián de Arteaga, pintor, cincuenta

<sup>121</sup> Antonio García Boiza: Salamanca monumental, pp. 84-86.

pesos por dos dibujos para la Capilla de los Reyes, y por haber venido de la ciudad de México a ésta, para concertar la pintura de los lienzos de los dos colaterales de la obra de dicha santa Iglesia.”<sup>122</sup> Arteaga hizo “dos dibujos para la Capilla de los Reyes” que no eran lienzos con “historias”, pues el documento distingue bien entre esos “dibujos” y “la pintura de los lienzos” para los colaterales. Según Monserrat Galí, del documento se desprende que al parecer “...Arteaga proporcionó un boceto del retablo...” mayor de la Capilla de los Reyes,<sup>123</sup> lo cual, en mi opinión es perfectamente factible, pues los dibujos de Arteaga son contemporáneos a la época en que, según Palafox, se estaba realizando el retablo de los Reyes de la Catedral. Tenemos, además, la afirmación de Antonio Tamariz de Carmona en el sentido de que el autor del retablo fue “...el insigne escultor Lucas Méndez”. ¿Sería entonces que Lucas Méndez puso en ejecución un proyecto de Sebastián de Arteaga? Parece un tanto aventurada la afirmación, no sólo porque no contamos con más pruebas que el documento citado -por otra parte, nada preciso-, sino porque, como ocurre en el caso de Juan Martínez Montañés, no se conocen obras de Sebastián de Arteaga en las que haya empleado columnas salomónicas. No obstante, no se puede descartar esa posibilidad.

En todo caso, esa información puede apoyar la hipótesis que por el momento puedo aventurar: en vista de la afirmación del obispo Juan de Palafox, al parecer -como hemos visto- poco fundamentada, me inclino a pensar que el retablo haya sido proyectado en la Nueva España: por Sebastián de Arteaga o por Lucas Méndez, o por ambos, o por cualquier otro artista, pero el fin y al cabo, creación de la tierra, creación de artistas cuyos nombres poco o nada dirían al rey y, por lo tanto, poco o nada ayudaría a ponderar las cualidades del retablo, de manera que podríamos pensar que por eso no los mencionó Palafox al rey. Por otro lado, en el supuesto de que el modelo hubiera sido otro dibujo o un grabado de cualquier otro sitio de Europa, en mi opinión, Palafox no lo hubiera ocultado, no hubiera tenido por qué, sino que lo hubiera podido mencionar con el mismo orgullo que decidió involucrar a Juan Martínez Montañés.

<sup>122</sup> Fernando E. Rodríguez-Miaja y Miaja: “El claroscuro en la pintura poblana de la segunda mitad del siglo XVII”, p. 75, nota 10.

<sup>123</sup> Monserrat Galí: Estudio inédito acerca de Pedro García Ferrer. Comentario inserto en: Fernando E. Rodríguez-Miaja y Miaja: “El claroscuro en la pintura poblana de la segunda mitad del siglo XVII”, p. 75, nota 10.

En relación con la tipología de las columnas salomónicas del retablo poblano, también existen varias diferencias respecto a las europeas. Aunque más adelante se retomará el tema al abordar algunos aspectos tipológicos concretos de las columnas salomónicas tanto españolas como novohispanas, merece la pena tratar, por lo menos, tres aspectos básicos en las características de las columnas del retablo que nos ocupa, en relación con sus posibles antecedentes europeos: el número de espiras, el desarrollo del helicoide y su material constructivo.

He dicho que el número de espiras que poseen las columnas salomónicas del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla es de siete, lo que las aparta de todos los modelos tradicionales: de los tratados de Vignola y de Ricci, así como del Baldaquino de San Pedro y de las columnas del Vaticano; sin embargo, en España el número de espiras de las salomónicas fue muy variable, tal como se demuestra, por ejemplo, en los soportes que posee el ya citado retablo mayor de la iglesia de Santa María de las Nieves, en Fuentes de Andalucía, Sevilla, que tienen un fuste tritóstilo en el cual el helicoide se desenvuelve en cinco espiras.<sup>124</sup> Eso mismo ocurre con las que luce el también ya mencionado, retablo mayor de la iglesia de la Asunción, en Cantillana, Sevilla.<sup>125</sup>

También de cinco espiras, pero no tritóstilas, sino con un helicoide que arranca desde la basa -como las del Baldaquino de San Pedro-, son las columnas del retablo del monasterio de Santa María de Carrizo en León, obra realizada por José de Margotedo en 1676,<sup>126</sup> y las del retablo del monasterio de San Pelayo en Oviedo, Asturias, realizado por el mismo escultor en 1678, ya desaparecido;<sup>127</sup> así como las importantes columnas del retablo mayor del monasterio de San Esteban de Salamanca, obra -como he dicho- de José de Churriguera, firmada y fechada en 1693.<sup>128</sup>

Hubo también retablos en cuyos soportes salomónicos se emplearon helicoides de seis espiras, a la manera de las propuestas por Vignola, como en el mayor del convento de

<sup>124</sup> Alfredo J. Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su provincia, p. 434.

<sup>125</sup> Ibidem, pp. 529-530.

<sup>126</sup> Fernando Llamazares Rodríguez: "El ensamblador José de Margotedo en León", pp. 309-310.

<sup>127</sup> Germán A. Ramallo Asencio: "El retablo barroco en Asturias", pp. 282-284.

<sup>128</sup> Antonio García Boiza: Salamanca monumental, pp. 84, 86.



Santa María de Jesús, de Sevilla, obra de Cristóbal Guadix con esculturas de Pedro Roldán, realizado el año de 1690.<sup>129</sup>

Asimismo existen retablos españoles que lucen columnas salomónicas de siete espiras, como las del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. Es el caso, por ejemplo, del mayor de la iglesia del Colegio Real, la Clerecía de Salamanca, obra de 1673 ejecutada por Juan Fernández,<sup>130</sup> asimismo, el retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Florentina, en Ecija, Sevilla, atribuida a Cristóbal de Guadix, del año de 1714,<sup>131</sup> y el retablo mayor del convento de la Encarnación de Osuna, Sevilla, realizado el año de 1723.<sup>132</sup>

Finalmente, y por no extenderme demasiado en este aspecto, debo mencionar que también se presentaron casos en los que un mismo artista empleó para sus salomónicas helicoides con número variable de espiras, tanto para diferentes obras, como para un mismo retablo. Los ejemplos se pueden tipificar en las obras de Bernardo Simón de Pineda, quien de 1670 a 1674 levantó el retablo mayor del hospital de la Caridad de Sevilla. En él, las cuatro pontentes columnas salomónicas de orden gigante, se desenvuelven en seis espiras desde la basa;<sup>133</sup> como lo hacen las más modestas del retablo de Santa Ana de la iglesia de la Santa Cruz de la misma ciudad de Sevilla, ejecutado por el mismo artista el año de 1672.<sup>134</sup>

En cambio, en el retablo de la Virgen de la Alegría del hospital de la Misericordia de Sevilla, atribuido al mismo artista, se emplearon dos tipos de salomónicas: seis de ellas, poseen un helicoide de seis espiras que arrancan desde la basa, y dos, son tritóstilas, pero es el tercio superior del fuste el que es recto, pues el helicoide se desarrolla en cuatro vueltas en los dos primeros.<sup>135</sup>

En cuanto al sentido giratorio de las espiras, en España no se siguió ninguna regla, de manera que hubo retablos que, como en el de los Reyes de la Catedral de Puebla y como lo propuso Caramuel, son encontradas, en este caso flanqueando las calles laterales, como el del monasterio de San Pelayo, en Oviedo; el de la iglesia de San Esteban de Salamanca, el de

<sup>129</sup> Alfredo J. Morales, et al.: Guía artística de Sevilla y su provincia, p. 109.

<sup>130</sup> Juan José Martín González: "Avance de una tipología del retablo barroco", pp. 124-125. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: "El retablo barroco en Salamanca...", pp. 239-242.

<sup>131</sup> Alfredo J. Morales, et al.: Guía artística de Sevilla y su provincia, p. 424.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 482.

<sup>133</sup> Ibidem, pp. 97-98.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 153.

la iglesia de Santa María de Jesús de Sevilla, el de la iglesia del convento de Santa Florentina en Ecija y el del convento de la Encarnación de Osuna. En todos estos casos, aún las columnas más próximas a la calle central, giran en sentido opuesto a ella.

Hay otros retablos en los que, al contrario, todas las columnas giran hacia la calle mayor, como el del monasterio de Santa María de Carrizo en León. Pero también se levantaron obras cuyas salomónicas combinaron los dos sentidos giratorios: encontradas hacia la calle central y, las extremas, hacia afuera, como los de las iglesias de Santa María de las Nieves en Fuentes de Andalucía y de la Asunción en Cantillana, ambas en la provincia de Sevilla.

De la diversidad de estos recorridos giratorios nuevamente dan cuenta las obras de Bernardo Simón de Pineda, quien en el gran retablo de la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla hizo girar las columnas que están más cercanas a la calle central hacia ella, en tanto que las extremas, hacia afuera. En cambio, en el retablo de la Virgen de la Alegría del hospital de la Misericordia de la misma capital andaluza, todas las columnas giran hacia las calles laterales.

Es decir, que los artistas españoles no tuvieron un dogma para levantar las columnas salomónicas de los retablos. Algunas veces se acercan y otras se alejan de los tratadistas y de otros modelos tradicionales. En este sentido de libertad se hermana a ellos el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, como lo hace de modo más concreto a algunos de ellos en cuanto al número de espiras que poseen sus columnas salomónicas, pero siempre con una diferencia fundamental: con excepción de las primeras columnas salomónicas incorporadas en retablos de composición todavía manierista, todas las españolas fueron de orden monumental.

En cuanto al material con el que se realizaron las columnas salomónicas del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, es decir, el tecali, tampoco fueron infrecuentes en España el uso de materiales similares. Ya Antonio Bonet Correa hacía notar que en ese hecho, las columnas del retablo poblano recuerdan al posterior de la iglesia de Santo Domingo de Cadiz, realizado entre 1683 y 1691 por los hermanos Andrea y Antonio Andreoli,<sup>136</sup> pero que es un elemento que en general "...se integra dentro de la tendencia

<sup>136</sup> Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra: Cadiz. Guía artística y monumental, p. 66.

andaluza de emplear materiales duros y vistosos como el mármol de diferentes colores...” Cita como ejemplo, entre otros, el retablo mayor de la Catedral de Córdoba, obra de Alonso Matías, realizado de 1618 a 1628<sup>137</sup> y se podría agregar el notabilísimo tabernáculo del Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada, dependencia levantada aproximadamente de 1709 a 1712, por Francisco Hurtado Izquierdo.<sup>138</sup> Así, el mencionado investigador español concluye, con razón, que

en Puebla, por su temprana fecha en el empleo de jaspes, entra pues, dentro de una importante corriente artística que triunfa en el barroco de Andalucía. Obra en la vanguardia de su época es, también, en esto, digna de que se le considere como un ejemplo de primer orden en parangón con los mejores ejemplos andaluces.<sup>139</sup>

Ahora bien, en este estudio comparativo, es necesario también tomar en cuenta un factor más que relaciona el Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla con los retablos españoles y con los novohispanos: las columnas son exentas, lo que constituye un elemento importante diferenciador de los retablos, respecto a la arquitectura de la Nueva España, en la cual, como veremos, los soportes siempre fueron adosados.

Por último, para terminar el análisis, así sea general, del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, he de ocuparme de la influencia que ejerció en la retablística novohispana. El primero en plantear dudas al respecto fue Diego Angulo, quien textualmente afirmó que “la influencia de ese retablo no parece haber sido grande”.<sup>140</sup>

Por su parte, Marco Díaz con cierta sorpresa también se percató del “...escaso influjo que tuvieron las obras de la catedral...”, de donde explica “...la importancia y singularidad que tuvo la retablística ejecutada en madera”.<sup>141</sup>

En lo personal, también considero que el retablo de los Reyes poblano no parece haber trascendido (ni siquiera en la región Puebla-Tlaxcala) y esa suposición la baso principalmente en dos cuestiones: primero, porque hasta donde he podido investigar, parece que hasta hoy carecemos de información respecto a retablos salomónicos realizados entre

<sup>137</sup> Antonio Bonet Correa: “Retablos del siglo XVII en Puebla”, pp. 236-237.

<sup>138</sup> Emilio Orozco Díaz: La Cartuja de Granada, p. 46.

<sup>139</sup> Antonio Bonet Correa: “Retablos del siglo XVII en Puebla”, pp. 236-237.

<sup>140</sup> Diego Angulo Iñiguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 862.

<sup>141</sup> Marco Díaz: “Retablos salomónicos en Puebla”, p. 105.

1652 y 1672. Esto, claro es, puede deberse a lo poco explícitos que a veces son los documentos y no siempre especifican el tipo de soporte que utilizarían los colaterales. A ello se tiene que agregar la poca investigación que todavía se ha realizado en este campo y la desaparición de muchos retablos desde la misma época virreinal. Pero no deja de ser sorprendente la amplitud que alcanza el vacío de noticias al respecto.

La segunda razón que puedo aducir para dudar, como Diego Angulo y Marco Díaz, de la influencia de este retablo es formal y se refiere a su composición: ésta, hasta donde podemos saber tanto por las referencias documentales, como por los retablos conservados, no se repitió más. Los retablos salomónicos del último cuarto del siglo XVII retomaron la composición reticular heredada del manierismo y ya tradicional en la Nueva España, concediendo mayor amplitud a la calle central de cada uno de los cuerpos (pero sin llegar a la proporción de la del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla) y mayor movimiento al nicho principal, a base de juego de soportes, tal como veremos en el siguiente apartado.

El único retablo conocido hasta ahora que posee una composición similar al de la Catedral de Puebla, es el de las Animas del Purgatorio que se encuentra en el antiguo templo conventual de Quecholac, ahora convertido en parroquia. Está constituido por un banco, un solo cuerpo de tres calles y remate. La calle central está ocupada por el lienzo de las Animas, de medio punto; en tanto que las laterales están divididas en dos niveles, donde se distribuyen cuatro pinturas. El remate también posee tres lienzos, separados entre sí por columnas revestidas.

Cada uno de los cuatro tableros o casillas de las calles laterales del cuerpo del retablo están limitadas por columnas salomónicas de seis espiras, a la manera vignolesca. Sus senos son redondeados y están recorridos por pámpanos, en tanto que en las gargantas se enreda un tallo. Son giratorias y de muy discreta ondulación.

Se ignora la fecha en que se levantó ese retablo. Seguramente basado en la fecha que posee la tabla que representa "La misa de difuntos" localizada debajo del gran lienzo de las Animas, Marco Díaz afirma que "...fue construido posiblemente en 1780...",<sup>142</sup> sin embargo, como bien lo ha hecho notar María Antonia Medina,<sup>143</sup> para colocar la tabla cortaron la tela

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>143</sup> María Antonia Medina: "Una misa de difuntos en un retablo de ánimas", p. 90.

de la pintura central, con lo que lógicamente resulta que el retablo debe de ser anterior, aunque por el tipo de decoración que posee, de todos modos da la impresión de haber sido realizado en el siglo XVIII.

Como se ve, por más que hayan desaparecido muchos retablos salomónicos en México, a primera vista sorprende que en plena región poblana no se conozca más que uno solo que repitió la composición del retablo de los Reyes de la Catedral. Sin embargo, si atendemos al establecimiento de una tradición local novohispana, podemos comprender mejor la ausencia de retablos parecidos al catedralicio de Puebla. Si, como apunté en el primer capítulo, es verdad que a mediados del siglo XVII, durante el desarrollo del segundo momento del manierismo novohispano, se establecieron los principios de la tradición arquitectónica de la Nueva España, resulta que la tipología del retablo de los Reyes poblano no sería la adoptada, sino la de cuerpos superpuestos, al estilo de la portada del Perdón de la Catedral de México, aunque ambas hayan tenido filiación manierista. Es decir, que entre las posibilidades artísticas que se ofrecían, los artistas y la sociedad misma, eligieron una: quizá la más cercana a su propio concepto de belleza.

#### Los primeros retablos salomónicos de la Nueva España

Como dije antes, después del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, las primeras noticias de retablos realizados en la Nueva España, comienzan a partir del año de 1672. De la información recogida hasta ahora, podemos establecer la siguiente cronología tentativa:

Retablo de San Pedro de la Catedral de México, de Alonso de Jerez, 1672.<sup>144</sup>

Retablo de San Miguel de la iglesia franciscana de San Gabriel de Tacuba, de Tomás Juárez, 1674. (Desaparecido).

Retablo para la parroquia de la Santa Veracruz de la ciudad de México, de Tomás Juárez, 1676. (Desaparecido).

Retablo de San José del convento del Carmen de la ciudad de México, de Pedro Ramírez "el Viejo", anterior al año de 1677. (Desaparecido).<sup>145</sup>

<sup>144</sup> George Wharton James: "Un documento acerca del retablo de San Pedro de la Catedral de México", pp. 17-22, *Apud*: AN (Notario Francisco de Quiñones, 12 de noviembre de 1672, legajo 1672, f. 132 y ss.).

<sup>145</sup> Guillermo Tovar de Teresa: Los escultores mestizos del barroco novohispano..., pp. 75, 77-78, 93.



Retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México, realizado entre 1670 y 1680.<sup>146</sup>

Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe o La Congregación de la ciudad de Querétaro, de José de Bayas Delgado, 1680. (Desaparecido).<sup>147</sup>

Retablo de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco, 1681.<sup>148</sup>

Retablo del Ecce-Homo de la iglesia del Carmen de la ciudad de México, de Tomás Juárez, 1682. (Desaparecido).<sup>149</sup>

Retablo mayor del templo de Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México, 1684. (Desaparecido).<sup>150</sup>

Para conocer la tipología de los primeros retablos salomónicos de la Nueva España, así como de sus soportes, hemos de analizar, así sea en términos muy generales, las obras antes citadas en el referido orden cronológico.

El retablo de San Pedro, ubicado en la capilla del mismo nombre, en el Catedral de México, fue contratado el 12 de noviembre de 1672 por el maestro dorador Alonso de Jerez.<sup>151</sup> El retablo, que todavía se conserva, está compuesto por una predela, dos cuerpos y tres calles. Su composición es ortogonal, afectada sólo por la media luna que forma el remate. La calle central está señalada por tres elementos: columnas pareadas que la flanquean, la ventana que ilumina a la capilla -integrada al retablo- y un rehundimiento de toda la calle central que otorga a la planta del retablo cierto movimiento cóncavo.

Posee tres tipos de soportes: columnas revestidas, columnas salomónicas y pilastras hermes en el remate. En el primer cuerpo, el nicho central que alberga la imagen de bulto de

<sup>146</sup> Gonzalo Obregón: "Retablos de la Catedral de México", p. 85.

<sup>147</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora: Glorias de Querétaro..., pp. 42-43.

<sup>148</sup> Jorge Alberto Manrique: Los dominicos y Azcapotzalco..., p. 62.

<sup>149</sup> Guillermo Tovar de Teresa: Los escultores mestizos del barroco novohispano..., pp. 90, 93.

<sup>150</sup> Felipe de Santoyo: Mística Diana..., pp. 9 r.- 13 r.

<sup>151</sup> George Wharton James: "Un documento acerca del retablo de San Pedro de la Catedral de México", pp. 17, 21-22. Este autor piensa que por la alta calidad del retablo "cabe una duda: ¿Será Jerez únicamente el maestro dorador que contrata la obra, y procede a efectuarla con algún maestro ensamblador? Esto parece apoyarlo otro documento que se encuentra en el mismo legajo del que publicamos; se trata de un contrato que no pasó para hacer el mismo retablo, sólo que en éste, que es una primera versión, figura además de Alonso de Jerez, el maestro ensamblador Tomás Juárez, quien bien podría ser el autor de la espléndida talla del retablo de San Pedro". Por su parte, en la obra titulada Los escultores mestizos del barroco novohispano..., p. 53, Guillermo Tovar de Teresa afirma que "posiblemente" Tomás Juárez haya hecho el retablo de la capilla de San Pedro con "Alonso de Jerez en 1672". En mi opinión es muy dudosa la participación de Tomás Juárez en el retablo de San Pedro, pues el hecho de haber existido un contrato anterior en el que figuraba ese maestro, pero que "no pasó", indica que los patronos desistieron de contratar a Juárez o que el maestro desistió de hacer el retablo.



San Pedro, tiene un marco del siglo XIX, pero está flanqueado por pequeñas columnas salomónicas del siglo XVII, soportadas por niños atlantes. El helicoide arranca desde la basa y se desenvuelve el cinco espiras. Sus senos son redondeados y se encuentran cubiertos por hojas de talla planiforme; en tanto sus gargantas son amplias y están recorridas por una vara. Su capitel es corintio y sirve de apoyo a un doble remate: el primero luce un atlante de perfil. Giran hacia la calle central.

Las calles de este primer cuerpo están flanqueadas por columnas revestidas, de decoración vegetal, y sus capiteles son corintios.

En el segundo cuerpo, las columnas son salomónicas: su primer tercio es recto y los dos siguientes helicoidales, resueltos en sólo tres vueltas. Sus senos son amplios y redondeados. Su decoración vegetal y planiforme, es la misma que tiene el primer tercio. Sus gargantas son muy angostas, parecen en realidad el producto del estrangulamiento de las varas que las recorren, con lo que neutralizan el movimiento helicoidal del fuste.

Como en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, en el de San Pedro, la tipología de las columnas salomónicas se despega de los modelos tradicionales, tanto en el número de espiras, como en su movimiento, pues tampoco ondean, sino que giran y su sentido giratorio se desarrolla hacia cada una de las calles: al igual que en el retablo de la capilla de San Onofre de Sevilla, al ser seis los soportes, los que quedaron pareados al nivel de la calle central, giran lógicamente, en sentido opuesto.

También tritóstilas serían las columnas salomónicas del retablo de San Miguel de la iglesia franciscana de Tacuba, contratado el 19 de diciembre de 1674 por el maestro ensamblador Tomás Juárez.<sup>152</sup>

Al decir de Guillermo Tovar de Teresa, el retablo tendría ocho varas de alto (6.68 m.) por seis de ancho (5.01 m.) y costaría 230 pesos.

Su único cuerpo llevaría cuatro columnas de "obra corintia", con una mitad revestida y otra de "caña entorchada", es decir salomónicas. Las pinturas adornarían los costados -entre columnas- de nicho dedicado a San Miguel y serían realizadas por cuenta de los indios. El remate llevaría motivos escultóricos. La obra sería entregada el primer día de mayo de 1675.<sup>153</sup>

<sup>152</sup> Guillermo Tovar de Teresa: Los escultores mestizos del barroco novohispano..., p. 75.

<sup>153</sup> Idem.

Es decir, que sería un retablo de un cuerpo y remate, tetrástilo y con columnas salomónicas tritóstilas. De su tipología no es posible precisar más, en vista de lo escueto del contrato y, sobre todo, del hecho de que el retablo ya ha desaparecido.

Como también ha desaparecido el colateral que contrató Tomás Juárez el 17 de junio de 1676 para la parroquia de la Santa Veracruz.<sup>154</sup>

El contrato de este retablo es muy interesante, pues aunque no se especifica el tipo de soporte que tendría, aclara que “sería de obra corintia ‘conforme el del señor San Pedro que está en la Santa Iglesia Catedral de esta corte’...”<sup>155</sup> Claro es que podrían haber sido columnas revestidas, como las del primer cuerpo de ese retablo, pero no podemos descartar la posibilidad de que hubieran sido salomónicas y en ese caso, seguramente también hubieran sido tritóstilas y probablemente con el helicoide desarrollado en tres espiras, como las de aquel retablo. Es importante hacer notar que el modelo que se escogió para realizar el retablo de la parroquia de la Santa Veracruz no fue europeo, sino novohispano, tan local como de la propia ciudad de México.

Este retablo tendría siete varas y tres cuartas de alto (6.471 m.) por cuatro y media de ancho (3.75 m.) y no tendría pinturas, sería un retablo exclusivamente escultórico.<sup>156</sup>

Acerca del retablo de San José del convento del Carmen de la ciudad de México, únicamente sabemos que fue obra de Pedro Ramírez “el Viejo”, de manera que, como supone Guillermo Tovar de Teresa, debió haber sido realizado antes de 1677, fecha de muerte de ese artista. Sin embargo, es seguro que este retablo tuvo columnas salomónicas, pues en el contrato celebrado por Tomás Juárez el 5 de diciembre de 1682 para levantar el retablo del Ecce-Homo del mismo templo (del que hablaremos más adelante) se estipula que la obra de Juárez debería de tener “...seis tortuosas según y como las que están en el colateral del Señor San José, que está en el convento de Nuestra Señora del Carmen que hizo en buen siglo halla, maestro Pedro Ramírez...”<sup>157</sup> Debe mencionarse que ahora fue el retablo de San José del convento del Carmen, el que sirvió de modelo a otro retablo.

---

<sup>154</sup> Ibidem, pp. 77-78.

<sup>155</sup> Idem.

<sup>156</sup> Idem.

<sup>157</sup> Ibidem, pp. 90, 93.

El retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México posee pinturas de Pedro Ramírez "el Mozo", lo que permitió a Gonzalo Obregón fecharlo entre 1670 y 1680.<sup>158</sup> Este retablo, que todavía se conserva, está constituido por un basamento sobre el que se desplantan la predela, dos cuerpos y remate. Está distribuido en tres calles, siendo la central la más ancha y su importancia se acentúa al estar limitada por columnas pareadas.

Las columnas salomónicas se localizan en los dos primeros cuerpos. Las del primer cuerpo se desenvuelven en seis espiras, como recomendaba Vignola. Sus senos son achaflanados y se encuentran ocupados por una muy planiforme ornamentación de hojas que se acomodan en forma de roleos. Sus gargantas, en cambio, están desnudas y son casi rectas.

Las salomónicas del segundo cuerpo poseen seis y media vueltas. Los senos son redondeados: el de la primera espira, mucho más angosto que los otros. Sus elementos ornamentales son similares a los de las columnas del primer cuerpo, excepto que en el imoscapo hojas de acanto se envuelven hacia arriba, de modo similar a las columnas vaticanas y al modelo propuesto por Caramuel. Las gargantas son sólo estrangulaciones marcadas a lo largo del fuste.

Su sentido giratorio es distinto en cada cuerpo. En el primero, todas giran en dirección a la calle central, en tanto que en el segundo cuerpo, giran en sentido inverso hacia las calles que flanquean, de forma tal que las más próximas a la calle central, al quedar juntas y pareadas, se encuentran entre sí.

En el remate, los soportes son pilastras hermes, como las del retablo de San Pedro de la misma Catedral. Limitan la ventana que ostenta una cruz y soportan un entablamento sobre el que se levanta un frontón roto que da paso a la imagen del Padre Eterno. Las hermes se encuentran flanqueadas por dos tableros con pinturas que rematan en una cartela mixtilínea, de perfil barroco. Los tableros están ocupados por los anagramas de María y de José.

El retablo mantiene la planiformía compositiva, lo que obligó también a que las salomónicas no fueran ondulantes, sino giratorias, con sinuosidades discretas. En el caso de las columnas del primer cuerpo, el anónimo autor del retablo aceptó la propuesta vignolesca

<sup>158</sup> Gonzalo Obregón: "Retablos de la Catedral de México", p. 85.

de las seis espiras, pero en las del segundo cuerpo, se apartó de ella y, en cambio, se acercó al modelo de Caramuel (que no sabemos si alcanzaría a conocer) y al de las columnas vitíneas del Vaticano al envolver la primera espira a la altura del imoscapo con hojas, modelos de los cuales, sin embargo, se aparta en el sentido giratorio que dio a las columnas.

Del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, conocida como La Congregación, de la ciudad de Querétaro, que realizó el arquitecto y ensamblador José de Bayas Delgado, conocemos la magnífica descripción que de él hizo don Carlos de Sigüenza y Góngora el año de 1680 en que el templo fue dedicado, la cual a la letra reza así:

La distribución de su ensamblaje es en tres cuerpos como su distribución en tres órdenes. El ínfimo que estriba sobre un banco o soclo que se compone de ocho niños animados con diversísimos movimientos y adornados de bandas y de volantes, consta de ocho columnas turbinadas, tortuosas o salomónicas, revestidos y entallados todos sus macizos de follajes hermosísimos; éstas, y sus capiteles y casas son de orden corintio, como sus traspilares, muros y cornisamento, todo ello igualmente trabajado y dorado con primor grande; de esta disposición se forman tres intercolumnios o calles, y en la principal, que es la que promedia debajo de una agraciadísima concha está el Sagrario, todo de orden corintio doce columnas y figuras excelentes. En el segundo cuerpo se explayó la libertad compósita revistiendo los tercios de sus columnas con variedad admirable, como también el resto de su estructura, cuyo metro superior sirve de trono a María Santísima que trasuntada del mismo original con el diestro pincel de Baltazar de Echave, tercero de este nombre, y no inferior en la valentía del dibujo a su abuelo y padre, entre varias y estimables cortinas es el cariño tierno de cuantos la atienden y veneran afectuosos. La tercera porción es de orden jónico, y la fábrica nada inferior a las precedentes con igualdad de sus partes, que abrigan un curioso nicho en que está colocada de talla una imagen del gloriosísimo Patriarca S. José y a sus lados en cuatro estípites o repisas, cuatro agraciados ángeles que reciben la coronación en que toda la fábrica se termina. En las acroterias como principal puesto de los remates hay unos lindos muchachos con banderas de tafetán, bordado en ella el nombre Santísimo de María y otros al pie de la Venerable Imagen, cuyas manos se ocupan con algunos atributos de su grandeza. Los seis claros de los intercolumnios laterales, se llenan con seis tableros en que del mismo pincel se admiran seis ángeles; que diferenciándose entre sí por el perfil, escorzos y movimientos convienen en sustentar con las manos unas tarjetas a que se trasladaron los Mayos y Abriles, y en donde se idearon diversos símbolos bíblicos de la Purísima Virgen.<sup>159</sup>

Esto es, que el retablo se componía de banco o predela, tres cuerpos y tres calles, es decir, que tenía la composición manierista de órdenes superpuestos. El banco estaba ocupado por "...ocho niños animados con diversísimos movimientos..." que portaban

<sup>159</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora: *Glorias de Querétaro*, pp. 42-43.

filacterias. El primer cuerpo tenía ocho columnas "...turbinadas, tortuosas o salomónicas...", ignoramos la manera en que se encontrarían distribuidas, pero en vista de las características de otros retablos contemporáneos, sería posible quizá pensar que tal vez la calle central estuviera flanqueada por seis de esas columnas para resaltar su importancia, mientras que en los extremos el retablo estuviera flanqueado por sólo un par. Las columnas estuvieron cubiertas por ornamentación (tal vez guías de pámpanos) y su capitel era corintio. Es imposible, desde luego, hacer mayores precisiones respecto a la tipología de estas columnas, pero resulta importante conocer que fueron salomónicas y cubiertas de ornamentación. Al centro de ese primer cuerpo se abría el Sagrario constituido por doce columnas, también de orden corintio, pero no salomónicas, que soportaban una concha.

En el segundo cuerpo las columnas eran tritóstilas y su capitel, compuesto. Su disposición debió ser idéntica a la del primer cuerpo. En la calle central se encontraba un cuadro que representaba a "María Santísima", seguramente de Guadalupe, obra de Baltasar de Echave Rioja. El cuadro estaba enmarcado por un cortinaje que pudo ser de madera o de tafetán, y al pie, unos "...lindos muchachos..." portaban atributos de la Virgen.

El último cuerpo era de orden jónico. Al centro se localizaba un nicho que albergaba una escultura de bulto con la imagen de San José flanqueado por lo que Sigüenza y Góngora denomina "...cuatro estípites o repisas..." sobre las que se apoyaban ángeles que cargaban el remate. Tal vez sus características se asemejaban a las hermes que observamos en los grabados de Juan de Noort acerca del Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla y en los cuerpos superiores de los retablos de San Pedro y de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México. En la parte central del remate se levantaban pedestales que servían de apeo a unos muchachos que cargaban "...banderas de tafetán..." bordadas con el nombre de María.

En las calles laterales de todo el retablo se encontraban seis cuadros que representaban ángeles que portaban símbolos relacionados con los atributos de la Virgen, también del pincel del Baltasar de Echave Rioja.

En relación con el retablo de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco, su fechamiento se basa en las pinturas que posee, realizadas por Juan Correa



el año de 1681.<sup>160</sup> Este retablo consta de dos cuerpos y tres calles, y su arquitectura, como bien afirma Jorge Alberto Manrique, "...parece bastante 'a la antigua' respecto a la fecha de 1681..."<sup>161</sup> El mismo autor describe el retablo de la siguiente manera:

La mesa del altar es plana, con espejos cuadrados y rectangulares enmarcados en dorado, al centro de la cual se forma un pequeño arquillo también con su correspondiente espejo; a los lados de la mesa el sotabanco se corta horizontalmente por una faja abombada. Las columnas del primer cuerpo descansan sobre dobles pelicanos que se pican el pecho, son salomónicas a partir del segundo tercio, y el primero está ricamente decorado; sobre ellas descansa un entablamento que se resalta sobre los capiteles y se curva ligeramente en la calle central. En el segundo cuerpo las columnas no son salomónicas, pero tienen el gálibo muy ensanchado, y están decoradas en todo el fuste por un listón que forma rombos; lo mismo que las inferiores, son de capitel corintio. En ambos cuerpos, las columnas que quedan a los lados de la calle central son pareadas y destacan la importancia de esta parte del retablo...El espacio central del primer cuerpo alberga una homacina, exenta, con su peana y su remate, y sus propias columnas; es éste el elemento más efectista del retablo, que conserva en lo demás un claroscuro bastante tímido, a base de la talla de motivos muy menudos. Los otros espacios están ocupados por cuadros, todos ellos rectangulares, a excepción del central en el segundo cuerpo, que tiene las esquinas superiores cortadas en bisel, y adquiere así una importancia mayor. Sobre las calles laterales, en dos pantallas decoradas y curvilíneas están cartelas con anagramas de María y José. A los lados el retablo tiene una orla riquísima...también a base de líneas curvas, que termina en dos elegantes remates.<sup>162</sup>

Al centro debió elevarse también un cuerpo de remate, que, como observan Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel, debió haber sido cortado "...para hacer caber el retablo en el sitio donde ahora se encuentra",<sup>163</sup> pues como asienta Jorge Alberto Manrique, seguramente el retablo fue llevado "...de la iglesia grande..." a su emplazamiento actual, "...porque la arquitectura de la capilla es indudablemente...posterior a 1681 en que están firmados los cuadros..."<sup>164</sup>

De cualquier modo, la composición es esquemática: la tradicional retícula de calles y cuerpos, alterada únicamente por la cornisa del primer cuerpo que invade el banco del segundo al curvarse a la altura de la calle central, a la cual se le concede una mayor

<sup>160</sup> Jorge Alberto Manrique: *Los dominicos y Azcapotzalco...*, pp. 62-63. Elisa Vargas Lugo, et al.: *Juan Correa. Su vida y su obra...*, t. III, pp. 245-246.

<sup>161</sup> Jorge Alberto Manrique: *Los dominicos y Azcapotzalco...*, p. 62.

<sup>162</sup> *Ibidem*, pp. 62-63.

<sup>163</sup> Elisa Vargas Lugo, et al.: *Juan Correa. Su vida y su obra...*, t. III, p. 245.

<sup>164</sup> Jorge Alberto Manrique: *Los dominicos y Azcapotzalco...*, p. 62.



importancia con tres elementos: el citado curvamiento de la cornisa, una anchura mayor respecto de las calles laterales y las columnas pareadas que la limitan. El fanal, además, se encuentra resaltado por un dosel y dobles columnas que culminan a la altura de la imposta del arco y rematan con una cornisa volada. Este último recurso muy similar al empleado en el retablo de San Pedro de la Catedral Metropolitana.

Dentro de esta composición de clara herencia manierista, se incorporaron dos tipos de columnas: salomónicas en el primer cuerpo, y de fuste recto, pero cubiertas de ornamentación o revestidas, en el segundo. Todas de capitel corintio. Las salomónicas son a su vez de dos clases: las que limitan las calles son tritóstilas, su primer tercio es recto y se encuentra cubierto por elementos decorativos; en tanto que los otros dos tercios se desenvuelven en un helicoide de sólo cuatro vueltas, que lucen los senos achaflanados y están recorridos por una guía de hojas. Las gargantas son amplias y se encuentran desnudas. A pesar de ello, su ritmo no es ondulante, sino giratorio, lo que les imprime una sensación de mayor esbeltez.

En las columnas salomónicas que enmarcan el fanal, el helicoide arranca desde la basa y se desenvuelve en seis vueltas y media. Sus gargantas son estrechísimas y, en cambio, sus senos son amplios y se encuentran recorridos por una guía de vides. Su helicoide también es giratorio, no ondulante.

Como el retablo fue cambiado de sitio y rearmado, no podemos confiar en que se haya respetado el sentido giratorio original de las columnas salomónicas, pues en cada uno de los dos pares que flanquean la calle central la dirección es diferente, lo que no me parece lógico: en las del lado derecho, las espiras de las columnas se encuentran entre sí, en cambio, en las dos del lado izquierdo, giran hacia la calle lateral.

Al igual que en el retablo de San Pedro de la Catedral de México, la tipología de las columnas salomónicas se aparta tanto de los tratadistas, como del Baldaquino de San Pedro. Es probable que el sentido espacial de la iglesia grande donde se encontraba originalmente el retablo de Santa Ana y el espacio concedido también a los otros retablos novohispanos de esa época, obligara a los artistas a diseñar un tipo de columna acorde con él.

Toca ahora el turno al retablo del Ecce-Homo de la iglesia del Carmen de la ciudad de México, contratado por el maestro Tomás Juárez el 5 de diciembre de 1682. De acuerdo

con el contrato, el retablo tendría diez varas y tres cuartos de alto (8.97 m.) por siete de ancho (5.84 m.), sería todo dorado y "...dado de perfil negro..." Se entregaría el 25 de junio de 1683 y su costo sería de 1,100 pesos de oro. Como vimos antes, el modelo que se siguió para la factura de los soportes de este retablo fue el colateral de San José que había levantado Pedro Ramírez "el Viejo" antes de 1677, en el mismo templo.

Según el citado contrato, el retablo del Ecce-Homo constaría de banco, dos cuerpos de tres calles, remate y un nicho central muy resaltado, al parecer, a manera de tabernáculo.

El banco o predela tendría "...seis macisos de seis pelicanos..." y con el sagrario enmedio, flanqueado por cuatro pequeñas columnas resaltadas hacia afuera.

El nicho central albergaría la imagen de talla del Ecce-Homo "...que está hecho..." Tendría seis columnas de poca altura sobre sus pedestales, que soportarían una venera, la cual le serviría de coronación. Estaría rematado por "...dos niños...con dos insigneas de Pasión en las manos..."

En el primer cuerpo la calle central estaría flanqueada por cuatro columnas salomónicas de orden corintio, en tanto que las calles laterales estarían limitadas en los extremos por dos columnas salomónicas. Su cornisa tendría "...todos sus ornamentos necesarios de arquitectura".

El segundo cuerpo estaría apoyado en un banco. También tendría tres calles y seis columnas: cuatro flanqueando la calle central y dos limitando las calles laterales; todas de orden compuesto. No se especifica que los soportes de este cuerpo fueran salomónicos, pero se afirma que "el segundo cuerpo se compone a la correspondencia de su primero cuerpo, según las partes, que no pierda los plomos de columnas y macisos en sus vivos...", de manera que cabría la posibilidad de que también fueran columnas salomónicas, como en el retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México.

El remate, en cambio, en correspondencia con retablos como el de San Pedro de la Catedral Metropolitana, tendría "...cuatro bichas, la calle de enmedio con su recuadro y cornisa, frontis y su tarja por remate y con dos cuerpecillos a los lados, se compone con sus motilos y coronación y arbotantes y dos remates en los extremos de todo el colateral y

comienza este remate con su sotabanco...<sup>165</sup> Es decir, que tendría un remate constituido por cuatro hermes y, en sustitución de la ventana del retablo de San Pedro, tendría un "recuadro" que estaría flanqueado por esos soportes.

Por desgracia, la información no nos permite precisar ni la forma de la cornisa del remate, ni los elementos ornamentales que tendría, así como tampoco la tipología concreta de sus columnas salomónicas; sin embargo, era importante consignar los datos contenidos en el contrato, toda vez que ese retablo fue (según lo que sabemos hasta ahora) uno de los primeros que tuvieron columnas salomónicas en la Nueva España, después del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla.

Finalmente nos encontramos con el retablo mayor del templo de Santa Teresa la Antigua, aunque ya desaparecido, su importancia es enorme, no sólo porque también tuvo columnas salomónicas, sino porque viene a ser el último eslabón entre los retablos y la obra de Cristóbal de Medina, toda vez que, como veremos, el autor de las portadas salomónicas del templo de Santa Teresa la Antigua fue precisamente el maestro Medina Vargas. Este retablo, lo mismo que las portadas, estuvieron terminados para la dedicación del templo, ocurrida el 10 de septiembre del año de 1684,<sup>166</sup> de manera que Felipe de Santoyo pudo dedicar a ellos exaltados versos laudatorios, según los cuales el retablo dedicado a San José, estaba estructurado en tres cuerpos que se levantaban a partir de un "...zoclo de oro, y jaspeado..." Sería en el segundo cuerpo donde

Alça de Salomónica excelencia.  
Tortuosas columnas, tan ufanas,  
Que a las de aquél le hacen competencia  
Que costó las Hespérides manzanas:  
En la forma, primor, garbo, eminencia  
No a mayores se alcen las Romanas  
Ni aquéllas donde aquel del mar syrena  
Hecho nave un Delphin besó la arena.<sup>167</sup>

<sup>165</sup> AN (Notario Bernabé Sarmiento de Vera, 5 de diciembre de 1682, fol. 192 vto.). Documento publicado por Guillermo Tovar de Teresa en: Los escultores mestizos del barroco novohispano..., pp. 90, 93.

<sup>166</sup> Felipe de Santoyo: Mística Diana..., pp. 9 r.- 13 r. Antonio de Robles: Diario de sucesos notables, t. II, p. 74. Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 375.

<sup>167</sup> Idem.

Las acompañaban pelícanos "...de trecho a trecho..." y, por supuesto, una gran variedad de elementos simbólico-decorativos, que también Santoyo se ocupa de enumerar de la siguiente manera:

En bancos de Pylastras tan erguidos  
 Desde el primero cuerpo levantado  
 Este atlante de tablas se ha estendido  
 Que sólo de sí mismo es coronado:  
 El Recuadro de oro enriquecido  
 De Bichas, guardapolvos adornado  
 Con el de enmedio campean elegantes,  
 Entre paños, comisas, y arbotantes.

Tarja media, motilos, cuerpecillos  
 Entre Paños, pilastras y molduras,  
 Del Sagrario columnas, y banquillos,  
 Plintos, perfil maciços, contexturas  
 Cartelas con ayrosas hermosuras  
 En el orden compósito, y lustroso  
 Inventó el ensamblaje artificioso.

De la misma obra el arca fabricada  
 Sagrario del Divino Sacramento  
 Con tantos ornamentos esmaltada  
 Que aun del oro es menor el lucimiento:  
 No la concha erithrea nacarada  
 Dio más valor al húmedo elemento  
 Ni a él trajo sus arenas más fino oro:  
 Que aquesta es vaso del mayor tesoro.<sup>168</sup>

Con lo que se puede deducir que posiblemente el retablo tuvo pilastras en el banco y en el primer cuerpo, mientras en el últimos tendría bichas, quizá a manera de pilastras hermes, como fueron utilizados en otros retablos. Por último, el sagrario estaría destacado por medio de columnas que lo limitarían de manera independiente. Es decir, un retablo que respondería a las características generales de los salomónicos más tempranos de la Nueva España, aunque lamentablemente la descripción no nos permite precisar la tipología concreta de los soportes salomónicos.

Ahora bien, pese a los pocos retablos de esa época conservados hasta la actualidad, a pesar asimismo de las pocas fechas conocidas y a lo poco explícitos que son algunos documentos relativos a los retablos desaparecidos, es posible llegar -así sea de un modo

---

<sup>168</sup> Idem.

tentativo-, a algunas conclusiones respecto a la tipología de los primeros retablos salomónicos novohispanos.

Son retablos que mantienen una relación muy estrecha con el manierismo en su estructuración general. Su composición es siempre ortogonal, invariablemente mantienen la disposición de cuerpos superpuestos y simétricos. La única variante que poseen respecto a los retablos manieristas del siglo XVI, es la mayor amplitud que se concede a la calle central, la cual, además, se limitó por medio de multiplicar el número de columnas para resaltar su importancia. Podemos decir, que sus características compositivas corresponden a la tradición local novohispana que, como expliqué en el primer capítulo, debió establecerse a mediados del siglo XVII, durante el segundo momento del manierismo, y a la cual se adaptó el moderno y novedoso soporte salomónico, además de todos los elementos simbólico-ornamentales que con él se incorporaron. De la existencia de esa tradición retablística con la particular tipología que tuvo, dan cuenta -amen de las obras en sí mismas- las referencias a modelos locales para ejecutar ciertos retablos: Tomás Juárez tomó como modelo el retablo de San Pedro de la Catedral -contratado por Alonso de Jerez- para realizar un colateral en la parroquia de la Santa Veracruz y el retablo de San José de la iglesia del Carmen -levantado por Pedro Ramírez "el Viejo"- para ejecutar el retablo del Ecce Homo en la misma iglesia carmelita.

En relación con otros aspectos importantes de los retablos que hemos visto, debemos destacar que, todavía en cuanto a su sentido compositivo, en el de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco, en el de San Pedro de la Catedral de México, en el desaparecido del Ecce-Homo de la iglesia del Carmen de la ciudad de México y, posiblemente también en el mayor de La Congregación de Querétaro, el nicho central se destaca además, con columnas más pequeñas y exclusivas de esa sección: dos en el caso del retablo de San Pedro, cuatro en el de Santa Ana, seis en el del Ecce-Homo y doce en mayor de La Congregación de Querétaro.

Tanto en el retablo de Santa Ana como en el de San Pedro, la cornisa del primer cuerpo se curva a la altura de la calle central, e invade el banco del segundo cuerpo, formando una hornacina, lo cual debió ocurrir también en el retablo del Ecce-Homo, a juzgar por las condiciones del contrato.



Las columnas del primer cuerpo de los tres retablos conservados (el de San Pedro, el de Nuestra Señora de la Soledad y el de Santa Ana) poseen pequeños atlantes a manera de apoyos.

En los retablos de Santa Ana, de San Pedro y en el mayor de la iglesia queretana de Guadalupe, sólo uno de sus cuerpos lució columnas salomónicas, en tanto que el segundo cuerpo está estructurado con columnas revestidas -en el caso de los retablos conservados- o tritóstilas -como en el retablo de Querétaro-.

En los retablos de Santa Ana, San Pedro, San Miguel de la parroquia de Tacuba y, tal vez también en el del Ecce-Homo, las columnas salomónicas son (o debieron ser) tritóstilas, lo que desde luego, también es una característica de raigambre manierista.

En el remate de los retablos de San Pedro, Nuestra Señora de la Soledad, del Ecce-Homo y, posiblemente también en el del mayor de La Congregación y en el también mayor de Santa Teresa la Antigua, los soportes son (o fueron) cariátides, como las que aparecen en los grabados del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, realizados por Juan de Noort.

La tipología de las columnas salomónicas de los retablos conservados es variable. Ya he dicho que algunas son tritóstilas: las del segundo cuerpo del retablo de San Pedro de la Catedral de México, las del retablo de San Miguel de la iglesia de Tacuba, las que limitan las calles del retablo de Santa Ana del convento de Azcapotzalco y, posiblemente también, las del colateral de la parroquia de la Santa Veracruz.

También las hay cuyo helicoide arranca desde la basa, como las del primer cuerpo del retablo de San Pedro de la Catedral de México, las del retablo de Nuestra Señora de la Soledad, de la misma Catedral; las que enmarcan el fanal del retablo de Santa Ana del convento de Azcapotzalco y, tal vez, también las de la iglesia de la Congregación de Querétaro. En todos los casos y en ambos tipos de columnas, están siempre cubiertas de ornamentación.

Pero además varían en su desarrollo helicoidal, pues van de tres a seis y media vueltas. Las únicas que parecen apegarse a las seis espiras propuestas por Vignola y otros artistas y tratadistas europeos son las del primer cuerpo del retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México. No obstante, todas tienen en común que no ondulan, sino



que giran. Aunque a veces con senos redondeados y otras con senos achaflanados, todas tienden a la rectilineidad, tienden a neutralizar el desarrollo helicoidal del fuste. Incluso su decoración es planiforme en todos los casos. Por lo mismo, las gargantas no suelen ser muy amplias y, en algunos casos, son en realidad estrangulamientos del fuste.

Su sentido giratorio tiene una dirección variable: hacia la calle mayor, como las del primer cuerpo del retablo de La Soledad; en sentido inverso a las calles, como las del segundo cuerpo de ese mismo retablo, y hacia cada una de las calles que flanquean, como las del retablo de San Pedro. Estas últimas, aunque anteriores, serían las que coincidirían más con la propuesta de Juan Caramuel.

En cuanto a la relación que se pudiera establecer entre estos primeros retablos salomónicos novohispanos y los españoles, he de referirme antes que nada a la que encuentra Diego Angulo respecto al retablo de San Pedro de la Catedral de México. Este autor considera que éste es uno de los ejemplos más clásicos entre los retablos de comienzos del último cuarto del siglo, caracterizado por "...su decoración rica y menuda y por el empleo comedido de la columna salomónica, es decir, que representa en cierto grado, una etapa análoga a la de Bernardo Simón de Pineda o Barahona en Sevilla."<sup>169</sup> Agrega, además, que probablemente sea también uno de los ejemplos más típicos de retablos donde se emplean "...las columnas normales aunque totalmente revestidas de ornamentación en el primer cuerpo y las salomónicas en el segundo. Estas, según modelo frecuente en Sevilla, son cilíndricas en su tercio inferior."<sup>170</sup>

Comencemos por la composición. Ciertamente, los primeros retablos españoles que tuvieron columnas salomónicas conservaron una composición cercana al manierismo, como ocurre en el de la iglesia de los santos Justo y Pastor o de la Compañía, en Granada, realizado por el hermano jesuita Francisco Díaz de Ribero entre 1630 y 1633,<sup>171</sup> contemporáneo al Baldaquino de San Pedro y el primero salomónico levantado en Andalucía. Pese a que la composición ya anuncia la que sería la más frecuente en los retablos barrocos, es decir, de un solo cuerpo y ático, no se desprende totalmente de la tradicional. El cuerpo único de la obra se encuentra dividido en tres calles bien definidas, lo mismo que su

<sup>169</sup> Diego Angulo Iñiguez: *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, pp. 866-868.

<sup>170</sup> *Idem*.

<sup>171</sup> Antonio Bonet Correa: *Andalucía barroca...*, pp. 46, 48.

separación del ático: en este caso, un pequeño frontón triangular y muy abierto intenta darle un cierto sentido ascencional, invadiendo apenas el estrecho banco del ático. Además, es un retablo que todavía tiende a la planiformía: sus columnas, aunque exentas, se retraen lo más posible al nivel del paramento y únicamente sobresale el templete de planta circular que, en este caso, posee un mecanismo que permite ser cambiado para adaptarse a las necesidades del ritual religioso.

Fuera de Andalucía, es importante recordar también el que se considera el primer retablo con columnas salomónicas de España: el de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela. Como dije antes, fue obra de Bernardo Cabrera, quien lo contrató el año de 1625, aunque su inauguración tuvo lugar hasta 1641.<sup>172</sup>

Pese a que el retablo fue destruido por un incendio ocurrido el 2 de mayo de 1921, se conservan las cuatro columnas semidestruidas y trozos del mueble en el Museo Diocesano de Santiago,<sup>173</sup> así como algunos testimonios gráficos. Tal como lo describe Antonio Bonet Correa, el retablo

...estaba compuesto de una gran frente de estantes o anaqueles con nichos de órdenes superpuestos. Su conjunto estaba enmarcado de un gran rectángulo con los ángulos superiores redondeados. A cada lado, un tanto retraídas, estaban las dobles columnas salomónicas, que reposaban sobre un pedestal con nichos que formaban una especie de pequeñas calles laterales.

El cuerpo central estaba dividido en tres calles en sus tres primeras plantas y en otras tres, de cuerpo horizontales de menor altura, en el cuerpo superior, a su vez dividido en siete registros. La primera planta era de columnas de orden jónico de fuste con el tercio tallado y los dos superiores de estrias funiculares, que...eran corrientes en España...Sobre esta planta estaba la segunda, con hornacinas sin orden clásico y frontones con ángeles reclinados sobre sus lados, lo que es recuerdo provincializado del arte del Retablo Mayor de la catedral de Astorga...que a su vez se inspiró en Miguel Ángel...La tercera planta es de orden corintio con fustes de primer tercio estriado funicular y los dos superiores rectos. Sus frontones, en el nicho del eje central recto y en los dos laterales entrecortados, están rebajados, lo que era corriente en los retablos gallegos clasicistas de entonces. Los cuerpos superiores son de orden compuesto y dórico. El primero de ellos presentaba frontones curvos partidos con aletas enrolladas, anticipación de una manera barroca, repetida a la largo de la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII...en el nicho alto del eje central había pilastras

<sup>172</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, pp. 263, 265.

<sup>173</sup> Actualmente las columnas se encuentran en restauración a cargo de Manuel Delgado-Gambino, gracias a los buenos oficios del director de Museo, el canónigo don Alejandro Barral. A ambos agradezco las facilidades que me brindaron con el fin de que pudiera ver y fotografiar una de esas monumentales columnas en el mismo taller de restauración; así como por los textos acerca de ese retablo y de otras importantes obras de la Catedral de Santiago de Compostela, que me hicieron llegar a México.

de estípites con capiteles jónicos, que si no fueron todavía manieristas, serían...uno de los primeros ejemplares barrocos de este tipo en España. Del mismo género son dos ménsulas del nicho de la primera planta...

Coronando el conjunto sobre un frontón recto partido había una estatua de la Fe, rodeada de otras dos sentadas, la Caridad y la Esperanza. Sobre los frontones curvos, sostenidos por las columnas salomónicas, había otras dos, la Justicia y la Prudencia. En lo alto había un Santiago Caballero. Todas ellas eran obra de Gregorio Español.<sup>174</sup>

Flanqueando todo ese complejo relicario se erigían los dos pares de columnas salomónicas de orden monumental: miden aproximadamente 4.50 m., lo que las acerca a las columnas vitíneas, sólo que, como bien lo hizo notar Ramón Otero Tuñez, entre ellas y las compostelanas existen algunas diferencias: mientras las de Roma están divididas en cuatro secciones, las del retablo de las Reliquias son tritóstilas, además, mientras en aquellas se alternan estrias con decoración naturalista, en éstas, se estrian los dos tercios superiores, en tanto que en el primero, aparece la ornamentación foliada, que no es igual en todas, pues, según informa Otero Tuñez, en algún momento el Cabildo Catedralicio decidió “que por cuanto los tercios baxos de las quatro Colunas principales estan en la traça vestidas y adornadas tan solamente con una parra simple, se an de bestir y hacer de labor y bestiduras que eligiere el señor fabriquero en una de las colunas que ay en el choro desta santa Iglesia”, por lo que dos de esas columnas tienen cabezas de ángeles, cintas y racimos de uvas y peras, mientras que las otras dos tienen hojas, flores y niños desnudos.<sup>175</sup>

Ahora bien, además de estas características, las monumentales columnas poseen seis espiras que alcanzan un capitel corintio, lo que también las aleja del modelo romano, pero en cambio las relaciona con la propuesta vigolesca. Es importante asimismo señalar que estos soportes no poseen hojas en el imoscapo y que la separación entre el primer tercio y los otros dos se realiza por medio de un sencillo anillo carente de ornamentación.

El retablo tuvo algunas intervenciones posteriores que lo fueron enriqueciendo, aunque sin alterar su estructura ni las columnas salomónicas. Por ejemplo, hacia 1665-1666 Pedro de Mas pintó los nichos de las reliquias; en 1695 se le encargó al escultor Pedro Ramírez de Avellano “...un arco con cuatro serafines de cuatro alas cada uno que se hicieron

<sup>174</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, pp. 263-264.

<sup>175</sup> Ramón Otero Tuñez: “Las primeras columnas salomónicas de España”, p. 342. Fue una de las columnas que tienen flores, hojas y niños en el primer tercio, la que conocí ya armada en el taller de restauración.

para la caja de Nuestra Señora de la Concepción que se ha de poner en las Reliquias...” y en 1709 se enlosó con jaspes el suelo de la capilla.<sup>176</sup> Finalmente, a consecuencia de los daños que le causó un rayo que penetró en la torre de campanas de la Catedral el 19 de diciembre de 1729, el retablo fue restaurado y nuevamente pintado el año de 1720.<sup>177</sup>

Pero de todo ello, para los fines de este estudio, es necesario insistir en que, como bien afirma Antonio Bonet Correa,

la gran novedad de Cabrera no era el conjunto de su fábrica, aún deudora y dentro de la que se hacía entonces. Su originalidad son las columnas salomónicas que empleó...<sup>178</sup>

El artista que al parecer ya desarrolló de un modo más sistemático retablos estructurados a base de columnas salomónicas en España fue Francisco Dionisio de Ribas, aunque sus composiciones mantienen todavía la división de calles y cuerpos, a tal punto que Antonio Bonet Correa afirma que “...podría señalarse su relación con lo hispanoamericano, con el viaje de ida y vuelta que revelan.”<sup>179</sup>

Ciertamente, en la obra retablística de Francisco Dionisio de Ribas se manifiesta una composición ortogonal que recuerda los retablos seiscentistas de la Nueva España, como en el retablo mayor del convento de los Terceros, en Sevilla, de 1675.<sup>180</sup>

Hubo otros ejemplos posteriores en Andalucía que mantuvieron ese mismo tipo de composición, tal es el caso del retablo mayor del convento de Santa Clara de Estepa, de 1708<sup>181</sup> y el también retablo mayor de la parroquia de Santa María Magdalena, de Sevilla, asimismo de principios del siglo XVIII.<sup>182</sup> No obstante, este tipo de composición no fue la más común en los retablos salomónicos españoles.

En Andalucía, el artista que al parecer consolidó la utilización de la columna salomónica como elemento estructural de los retablos, a la vez que marcó el cambio en el diseño de la retablística, fue precisamente Bernardo Simón de Pineda. En opinión de María

<sup>176</sup> J. M. García Iglesias: *A Catedral de Santiago e o barroco*, p. 186.

<sup>177</sup> *Idem.* Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, pp. 263-264.

<sup>178</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, pp. 263-264.

<sup>179</sup> Antonio Bonet Correa: *Andalucía barroca...*, p. 62.

<sup>180</sup> María Teresa Dabrio González: “El retablo en la escuela sevillana del seiscientos”, p. 200.

<sup>181</sup> Alfredo J. Morales, et al.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, p. 651.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 123.

Teresa Dabrio González, este artista, aprovechando elementos ya utilizados por sus antecesores,

...se lanzará a la creación de espacios complejos que dotarán al retablo de una dimensión efectista hasta entonces desconocida; de los quiebros ponderados de sus primeras obras -retablo del hospital de la Misericordia [1668-1670<sup>183</sup>]- pasará luego a las hornacinas profundas y exquisitamente trabajadas -retablo de Santa Ana de la iglesia de Santa Cruz...[1670-1671<sup>184</sup>]- para terminar convirtiendo la hornacina central en un templete exento y destacado que sirve de cobijo a las esculturas, que se transforman y adquieren así una nueva dimensión que acentúa sus valores "docentes".<sup>185</sup>

Su obra más famosa y que prueba lo dicho es el retablo mayor del hospital de la Caridad de Sevilla, realizado entre 1670 y 1673,<sup>186</sup> en el cual cuatro potentes columnas salomónicas de orden gigante dan cobijo al "Entierro de Cristo", ejecutado por Pedro Roldán, sólo que como afirma Paulina Ferrer Garrofé, no lo hace de manera simple, sino como un escenario, en el cual

el retablo no es ya el *suntuoso* marco que envuelve el desarrollo central de Pedro Roldán deslumbrante por su luz y su riqueza, es arquitectura que completa la del templo recogiendo su espacio y dramatizándolo, moviéndolo y profundizándolo ilusoriamente. Es también como un organismo vivo cuyos miembros potentísimos se conmueven participando del momento trágico y sublime -Entierro de Cristo- que transcurre en el lugar más íntimo y admirable de sí mismo.<sup>187</sup>

Es tal intención de escenario, que la parte central del cuerpo está estructurado a manera de baldaquino cubierto con una cúpula soportada por cuatro columnas revestidas y flanqueado por las cuatro grandes columnas salomónicas. Sobre este monumental conjunto se eleva el ático con las tres virtudes teologales: La Caridad, al centro, se encuentra dentro de un medallón curvilíneo, flanqueada por pilastras con ángeles femeninos y jarrones con flores.

<sup>183</sup> Paulina Ferrer Garrofé: Bernardo Simón de Pineda..., pp. 25-26, 105.

<sup>184</sup> Ibidem, pp. 33-34, 125.

<sup>185</sup> María Teresa Dabrio González: "El retablo de la escuela sevillana del seiscientos", p. 200.

<sup>186</sup> Paulina Ferrer Garrofé: Bernardo Simón de Pineda..., pp. 51-53.

<sup>187</sup> Ibidem, p. 55.



Con este mismo tipo de composición de cuerpo único, columnas de orden gigante y ático, el propio Bernardo Simón de Pineda realizó otros retablos, como el mayor de la capilla de San Onofre, que levantó de 1682 a 1683.<sup>188</sup> Pero lo más importante, es que a partir de este artista, la tipología de los retablos andaluces fue precisamente ésta, como se aprecia, por ejemplo, en el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la O, en Sevilla; en el retablo mayor del convento de Santa Florentina, de Ecija (obra de 1714, atribuida a Cristóbal de Guadix)<sup>189</sup> y en el retablo mayor del convento de la Encarnación de Osuna, del año de 1723.<sup>190</sup>

Pero esta composición no fue la más común solamente en Andalucía, sino en toda España, como se demuestra en el retablo mayor de la iglesia de la Clerecia de Salamanca, obra de Juan Fernández del año de 1673;<sup>191</sup> en el retablo mayor del monasterio de Santa María de Carrizo, en León, realizado por José de Margotedo en 1676;<sup>192</sup> en el ya desaparecido del monasterio de San Pelayo, en Oviedo, asimismo ejecutado por José de Margotedo, en 1678;<sup>193</sup> en el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Araceli, en Lucena, obra de Leonardo Antonio de Castro y Acisclo José Gigante, del año de 1692,<sup>194</sup> y - por citar sólo unos cuantos ejemplos- el más famoso de todos: el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca, realizado en 1693 por José de Churriguera.

Es así que podemos afirmar que desde el punto de vista compositivo, los primeros retablos salomónicos novohispanos sólo mantienen relación con aquéllos de España que conservaron la composición reticular heredada del manierismo, que fueron los menos y, en general -salvo excepciones-, los más tempranos: anteriores a los años setenta del siglo XVII. Ya para la época de Bernardo Simón de Pineda, la tipología del retablo español cambió y su relación con la retablistica novohispana es ya muy difícil de establecer.

Respecto a la tipología de las columnas salomónicas y las similitudes entre las españolas y las novohispanas, debemos comenzar por el señalamiento del primer tercio

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>189</sup> Alfredo J. Morales, et al: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, p. 424.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 428.

<sup>191</sup> Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas tipologías", pp. 124-125, 239-240.

<sup>192</sup> Fernando Llamazares Rodríguez: "El ensamblador José de Margotedo en León", pp. 309-310.

<sup>193</sup> Germán A. Ramallo Ascencio: "El retablo barroco en Asturias", pp. 282-284.

<sup>194</sup> María de los Angeles Raya Raya: "El retablo del siglo XVII en Córdoba", pp. 222-224.



haciendo la caña recta, que Diego Angulo considera frecuente en Andalucía. Lo primero que notamos, es que este recurso fue mucho más frecuente en Nueva España en los ejemplos tempranos y, en cambio en España, se empleó más tardíamente.

En efecto, este elemento de clara procedencia manierista fue empleado en los retablos españoles, especialmente de Andalucía, a partir del último tercio del siglo XVII como una recuperación de formas del manierismo, para enriquecer los efectos de esos soportes. Esta solución aparece, por ejemplo, en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de las Nieves, en Fuentes de Andalucía, de fines del siglo XVII;<sup>195</sup> en el de la iglesia de San Marcos, en El Saucejo, de hacia 1700,<sup>196</sup> y, en el mayor del templo de Santa María Magdalena de Sevilla, levantado en las primeras décadas del siglo XVIII<sup>197</sup> (en este caso, los tercios superior e inferior de las columnas no son totalmente rectas, sino que están constituidas por una especie de superposición de balaustres, dejando al centro el retorcimiento de las cañas).

De manera, al parecer excepcional, este recurso aparece en retablos de otras regiones de España, como en el mayor del monasterio benedictino de Santa María de la Vega, en Oviedo, Asturias (hoy mutilado y trasladado a la iglesia parroquial de Solís), realizado entre 1702 y 1704, y atribuido a fray Pedro Martínez de Cerdeña, del cual Germán A. Ramallo Asensio afirma que

...lo más evidente, es esa inclinación a recuperar motivos del pasado siglo XVI, demostrada sobre todo en las columnas terciadas, las cabezas en los medallones circulares, o, en fin, la finura de dibujo en los roleos vegetales que llenan las muy reticuladas superficies. De entre ello, las citadas columnas terciadas son una auténtica "recuperación"...en las que, en su centro inferior y superior, se aúnan los fruteros, con cabecitas de serafines, guimaldas de trapo colgantes, y las cartelas de cueros recortados con espejo central que ya habían desaparecido desde hacía mucho en los repertorios de los artistas más arcaizantes, y en el central, estrias helicoidales a la mejor manera del tercer cuarto del siglo XVI.<sup>198</sup>

En los retablos novohispanos, en cambio, este recurso fue, en realidad, una continuación en el empleo de elementos manieristas, toda vez que, con excepción del retablo

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 435.

<sup>196</sup> *Ibidem*, pp. 631-632.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>198</sup> Germán A. Ramallo Asensio: "El retablo barroco en Asturias", p. 292.

de los Reyes de la Catedral de Puebla, fue en los retablos más tempranos donde se utilizaron las columnas salomónicas tritóstilas, ciertamente acordes con su composición reticulada y, asimismo manierista, como se observa todavía en los retablos de San Pedro de la Catedral de México y de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco.

En cuanto al desarrollo del helicoide, las columnas salomónicas españolas mantienen, en general, el equilibrio entre los senos y las gargantas, como se observa en las del retablo mayor del hospital de la Caridad de Sevilla, de Bernardo Simón de Pineda y en el también mayor del templo de San Esteban de Salamanca, de José de Churriguera. Aún en los retablos más tempranos, como el de La Compañía de Granada, de Francisco Díaz de Ribero, y en las columnas que se conservan del retablo de la Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela, de Bernardo Cabrera, aparece ese equilibrio. Los senos, además, son redondeados y las gargantas amplias. En los retablos novohispanos, en cambio, las gargantas suelen ser mucho más reducidas que los senos y éstos, a su vez, no siempre son redondeados, sino que también los hay achaflanados, como se aprecia en las columnas del retablo de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco.

El número de espiras, como hemos visto, es variable en los retablos hispanos y en esto encontramos un paralelismo con los retablos novohispanos, como también la hay en el tipo de decoración: planiforme y distribuida principalmente en los senos.

En relación con la dirección en su sentido giratorio, en el apartado anterior vimos la diversidad que alcanzó en España, donde los artistas no se sujetaron a regla alguna, como tampoco lo hicieron en la Nueva España. Aunque en ambas regiones hubo ocasiones en que coincidieron con la propuesta de Caramuel, debe insistirse en el hecho de que varios de esos retablos fueron realizados con anterioridad a la publicación de su tratado, como el de San Pedro de la Catedral de México, del año de 1672, y el de la iglesia de los Terceros, de Sevilla, de 1675 (aunque en este caso, las columnas que flanquean la calle central, giran hacia ella, en tanto que las que están en los extremos de las calles laterales giran hacia afuera). Como he dicho, parece lógico pensar que el propio Juan Caramuel tomara la experiencia ya ensayada en algunos retablos y portadas españoles para sugerir en su tratado la opción que consideró más conveniente.

Finalmente, debemos anotar como otra similitud, quizá una de las más importantes, entre los retablos españoles y los novohispanos, que su helicoide no es ondeante, sino giratorio, lo que las aleja de los modelos tradicionales, como el Baldaquino de San Pedro, con excepción, lógicamente, de las del retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela, cuya ondulación se asemeja tanto a la obra de Bernini, como a la de las columnas del Vaticano, su modelo.

Otra similitud, asimismo digna de destacarse, es el hecho de que las columnas salomónicas de los retablos novohispanos son, como las de los retablos españoles, siempre exentas, lo que, como he apuntado antes, desde el punto de vista compositivo también marcan una diferencia importante con la arquitectura novohispana, en la cual -como veremos- los soportes siempre fueron adosados.

Claro es que, en este análisis comparativo, no debemos olvidar que, pese a esas semejanzas, existe una gran diferencia tipológica entre las salomónicas españolas, las realizadas principalmente a partir de los años setenta del siglo XVII, y las novohispanas de todos los tiempos: el hecho de ser aquéllas de orden gigante.

Esto nos lleva a una última consideración: la diversidad de soportes salomónicos en la retabística tanto hispana como novohispana (con el margen de constantes que hemos señalado) no parece derivar de algún modelo concreto (aunque en el fondo se puedan llegar a reconocer algunos aspectos vigolescos o vaticanos), más bien son producto de la libertad de interpretación que corresponde al arte barroco y a las que concedieron los propios tratadistas, al mismo tiempo que forman parte del proceso de reconstrucciones ideales del Templo de Salomón. A partir de la "idea" de emplear el fuste helicoidal, las tipologías que se conformaron fueron muy variadas, no sujetas a más normas que las circunstancias y la creatividad de los artistas. Por ejemplo, al referirse a las columnas del retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela, Antonio Bonet Correa piensa que, por lo temprano de su aparición, Bernardo Cabrera "...únicamente pudo sacar el modelo de sus columnas de grabados italianos o de libros, como el de Vignola, aunque sin copiarlos por entero."<sup>199</sup> Y de hecho, vimos cómo en la Nueva España, algunos retablos locales sirvieron de modelo para levantar otros, en este caso, ya sin establecer ninguna otra relación directa

<sup>199</sup> Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, p. 264.

con modelo europeo alguno, sino más bien como el lógico resultado de la creación de modelos paradigmáticos locales y como muestra de la afirmación de la tradición propiamente novohispana.

Para concluir este apartado, es necesario hacer mención de un tipo de monumentos que forma parte de la historia de la retablística y de su desenvolvimiento artístico, me refiero a los tabernáculos o sagrarios exentos. Amén de los proyectados a manera de altares mayores de catedrales, templos y capillas, se levantaron otros en relación directa con un retablo. Ya he hecho mención, por ejemplo, del que tiene el Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla y, es posible que algunos sagrarios descritos en los retablos analizados, hayan tenido precisamente la característica de haber sido exentos, lo que es muy importante no sólo para el estudio de los antecedentes formales de la arquitectura salomónica, sino también como elementos simbólicos dentro de la historia del salomonismo (tema del que me ocuparé en otro capítulo), tal como lo sugiere Elena I. Estrada de Gerlero en un estudio acerca del altar mayor de la Catedral de México.<sup>200</sup> Lógicamente esa idea está relacionada con la visión apocalíptica de San Juan en la que relata:

Ahora, pues, yo Juan, vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, descender del cielo por la mano de Dios, compuesta, como una novia engalanada para su esposo. Y oí una voz grande que venía del trono, y decía: Ved aquí el *tabernáculo* de Dios entre los hombres, y el Señor morará con ellos. Y ellos serán su pueblo, y el mismo Dios habitando en medio de ellos será su Dios...<sup>201</sup>

Sin duda este tema merecería un estudio aparte, pero el escaso conocimiento que tenemos acerca de los sagrarios y tabernáculos del siglo XVII para el caso de la Nueva España, dificulta por el momento un análisis más cuidadoso, sin embargo, creo necesario, por lo menos citar algunos sagrarios novohispanos, exentos, que tuvieron columnas salomónicas incluso antes que retablos como el de San Pedro de la Catedral de México, considerado, como he dicho, el más antiguo después del de los Reyes de la Catedral de Puebla.

<sup>200</sup> Elena I. Estrada de Gerlero: "Altar mayor", pp. 456-457.

<sup>201</sup> Apocalipsis: 21, 2-3.

Tal es el caso del sagrario que Nicolás de Vergara, maestro ensamblador, se comprometió a realizar para el templo de la Concepción de la ciudad de México, según el contrato que otorgó el 6 de junio de 1664 con fray Jerónimo de la Barrera, religioso de la Orden de Nuestra Señora de la Merced y albacea de Isabel de la Barrera, viuda y heredera del capitán Simón de Haro, “patrones del convento de Nuestra Señora de la Concepción”.<sup>202</sup> De acuerdo con el documento, el maestro Vergara tendría que levantar “...un sagrario para el altar mayor de la iglesia de dicho convento, al modo del questá en el convento de Nuestra Señora de la Merced y de mejor obra...”<sup>203</sup> Lo que quiere decir que también en el retablo mayor de la iglesia de la Merced existía otro sagrario, anterior, posiblemente de las mismas características del que se haría para el templo de la Concepción, es decir, tal vez también salomónico.

De acuerdo con el contrato, el sagrario constaría

...de dos cuerpos con sus remates, que ha de tener de alto cinco varas y media y todo lo de más que fuere necesario y pidiere para su perfección dicha obra, y tres varas de ancho con lo más que pidiere y fuere necesario para que quede con la misma perfección, conforme a un modelo que tiene hecho en estampa. Que el primer cuerpo ha de tener catorce columnas tortuosas revestidas de talla, y los pedestales que han de recibir estas columnas han de ser niños, y dentro deste primer cuerpo la urna para el depósito. Y asimismo ha de llevar los santos de escultura que fueren menester, del alto que pidiere la proporción del dicho cuerpo. Y la cornisa ha de ser obra corintia a lo mosaico.

Y encima, el segundo cuerpo con su sotabanco y peana donde ha de estar la Virgen de la Concepción. Y ha de tener seis columnas de la misma obra de las de abajo, con los nichos para los santos que pidiere dicha obra, con su cornisa y remate de la dicha obra corintia.<sup>204</sup>

<sup>202</sup> AN (Notario José Veedor: 4593, fol. 1 r.- 3 r.). Dato publicado por Guillermo Tovar de Teresa: México barroco, p. 328. Versión paleográfica de Raquel Pineda. Debo hacer la aclaración de que, aunque Guillermo Tovar asegura que el contrato se refiere al retablo mayor, afirmación que repite María Concepción Amerlinck (Conventos de monjas..., p. 39), en realidad el documento es claro en el sentido de que lo que haría Vergara sería solamente el sagrario para ese retablo, que ya existía.

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Idem. En este caso, el término “mosaico” no está relacionado con el orden creado por Caramuel (en vista de que esta obra es anterior a su tratado), sino seguramente con lo que Fernando García Salinero cita como “...labor antigua...de piedrecitas de vidrio teñido de diversos colores...”



Con el objeto de que el sagrario pudiera colocarse en el retablo o frente a él, decidieron que "...la cornisa que hoy está en el dicho retablo...se ha de quitar y hacer arco para que coja la altura el dicho sagrario".<sup>205</sup>

El maestro ensamblador se comprometió a entregar el sagrario "...armado en el dicho retablo..." y "...en blanco...", es decir, sin dorar, en el término de tres meses, por precio de 400 pesos de oro común.<sup>206</sup>

Como se ve, el sagrario en realidad era un tabernáculo de gran altura, constituido por dos cuerpos: el primero con catorce columnas y en el segundo con sólo seis, seguramente para darle sentido ascensional y, todas serías salomónicas. En el primer cuerpo estaría colocado propiamente el sagrario o "urna para el depósito" y en el segundo, la imagen de la Virgen a quien estaba dedicado el convento. En ambos cuerpos se abrirían nichos para albergar un número indeterminado de santos.

Las salomónicas estarían soportadas por niños atlantes, como los que poseen los retablos de San Pedro y de Nuestra Señora de la Soledad, de la Catedral de México, y el retablo de Santa Ana de la capilla del Rosario del templo dominico de Azcapotzalco. Ignoramos el número de espiras que tendrían, pero estarían cubiertas de ornamentación: dado que se utiliza el término de "revestidas", creemos que la decoración cubriría tanto senos como gargantas, como fue lo usual en los retablos salomónicos del siglo XVII conocidos hasta ahora (quizá con la excepción del de los Reyes de la Catedral de Puebla). Como no se menciona que tuvieran diferenciado algún tercio, supongo también que su helicoide arrancaría desde la basa, como ocurre en los retablos de San Pedro y Nuestra Señora de la Soledad, en el fanal del de Santa Ana y, posiblemente como sucedió con las columnas del retablo de la iglesia de la Congregación de Querétaro.

Con esto vemos que el sagrario levantado por Nicolás de Vergara en el convento de la Concepción compartió algunas de las constantes que observamos en la retablística novohispana del último cuarto del siglo XVII, lo que también debió observarse en el sagrario que sirvió de modelo al maestro: el del convento de la Merced. Ambas circunstancias

---

<sup>205</sup> Idem.

<sup>206</sup> Idem.



confirman nuevamente la creación de modelos paradigmáticos en la propia Nueva España y con ello, la existencia de una tradición artística local.

### La arquitectura salomónica

Otro de los modelos para la arquitectura salomónica de la Nueva España que tradicionalmente se menciona en la historiografía y que parece ciertamente lógico, es la arquitectura española con columnas salomónicas. La referencia historiográfica más común es la que relaciona las obras del arquitecto novohispano Cristóbal de Medina con las de su colega andaluz Leonardo de Figueroa. Diego Angulo, quien fue el primer investigador en proponer esa relación afirmó que “en su conjunto, las portadas de Santa Teresa [la Antigua] parecen descubrir cierto parentesco con Figueroa, el autor de la iglesia sevillana de San Pablo”<sup>207</sup>

El fundamento de la comparación es la descripción misma de la obra. De acuerdo con Angulo, en las columnas salomónicas de Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México,

...los senos se reducen a su mínima expresión, casi desaparecen; sus cañas se nos muestran fundamentalmente cilíndricas, como obedeciendo a una tendencia que sería tan constante en el barroco mexicano dieciochesco. Así, mientras en el cuerpo bajo el cordón decorativo se limita a rehundir la superficie de la caña, que en realidad tiene muy poco de helicoidal, en el alto, el proceso es tan completo que la columna conserva incólume su forma cilíndrica, y el cordón...se limita a trepar por él, contentándose con evocar el recuerdo del soporte salomónico.<sup>208</sup>

El parangón formal establecido por Diego Angulo tuvo tal aceptación que otros investigadores como Antonio Bonet Correa y Víctor Manuel Villegas han hecho comentarios similares en sus estudios. Antonio Bonet Correa, por ejemplo, de modo general afirma que otra obra de Figueroa, el claustro de San Acasio (hoy Círculo de Labradores) de Sevilla, posee columnas salomónicas tritóstilas que ejercieron influencia en Hispanoamérica.<sup>209</sup>

<sup>207</sup> Diego Angulo Iñiguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, pp. 14-15.

<sup>208</sup> Idem.

<sup>209</sup> Antonio Bonet Correa: Andalucía barroca..., p. 86.

Es verdad que las columnas salomónicas de la cúpula de la iglesia de San Pablo de Sevilla (hoy Parroquia de la Magdalena) y las del antiguo claustro de San Acasio, poseen un tipo de helicoide más bien comprimido, tímido en lucir sus gargantas, poco airoas, semejantes a algunas obras con columnas salomónicas del arquitecto Cristóbal de Medina, como las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua, pero sobre todo, a las de la Catedral Metropolitana y las del templo de San Agustín de la ciudad de México. Sólo que para poderlas considerar como un antecedente, es necesario enfrentar un problema cronológico: el antiguo templo de San Pablo fue reconstruido por el arquitecto Figueroa de 1691 a 1709<sup>210</sup> y el claustro de San Acasio se considera data más o menos de las mismas fechas.<sup>211</sup> En tanto -como veremos más adelante-, el templo de Santa Teresa la Antigua fue construido por el arquitecto Cristóbal de Medina de 1678 a 1684; por su parte, la última portada catedralicia que incluyó columnas salomónicas (la poniente del crucero) fue concluida el año de 1689.<sup>212</sup>

Desde el punto de vista formal, además de lo apuntado por Diego Angulo, ciertamente se pueden encontrar semejanzas entre las columnas salomónicas empleadas por Cristóbal de Medina y algunas otras utilizadas por el arquitecto Leonardo de Figueroa, como por ejemplo las que luce la portada del templo de San Luis, rey de Francia, de Sevilla.

Sin embargo, también existen diferencias formales notorias en la obra de ambos artistas. Por ejemplo, según anota Antonio Sancho Corbacho, Figueroa emplea en sus obras el soporte salomónico de "tipo vigolesco", pero además utiliza "...en otras obras suyas, hasta cuatro modelos diferentes y uno de ellos apilastrado",<sup>213</sup> este último presente, por ejemplo en el desaparecido claustro de la antigua parroquia de la Magdalena.

Finalmente, también existen diferencias en la forma de hacer uso de las columnas salomónicas. Hasta donde sabemos, Cristóbal de Medina empleó las columnas salomónicas

<sup>210</sup> Jesús Rivas Carmona: Leonardo de Figueroa..., pp. 64-74.

<sup>211</sup> Ibidem, p. 74. Antonio Sancho Corbacho: "Leonardo de Figueroa y el patio de San Acasio de Sevilla", p. 350. Este último autor la consideraba de hacia 1690.

<sup>212</sup> Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 375. Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 127, 240, Apud: AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28), AN (Notario José de Anaya, año de 1678, fol. 209. Dato del IIE). Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México", pp. 85-86, 94.

<sup>213</sup> Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana, pp. 21-22.

solamente en exterior con fines decorativos; en cambio, Figueroa las utilizó también con fines estructurales en el interior de la iglesia de San Luis de los Franceses.

Pero para poder profundizar un poco más en este tipo de comparaciones, no solamente con la obra del arquitecto Leonardo de Figueroa, sino con la arquitectura española de columnas salomónicas que se realizó durante el siglo XVII, me ha parecido pertinente realizar una revisión más amplia del tema, cuyos resultados presento a continuación.<sup>214</sup>

### Arquitectura española con columnas salomónicas

Como en la Nueva España, en España las columnas salomónicas en la arquitectura se emplearon con posterioridad a la retablistica y, por supuesto, se comenzaron a utilizar durante el siglo XVII. Entre las obras más antiguas que poseen este tipo de soporte se encuentran la iglesia de San Miguel de los Reyes, de Valencia, construida de 1632 a 1644,<sup>215</sup> y la parroquial de la Asunción en Liria, comenzada el año de 1627 y concluida hasta el de 1672,<sup>216</sup> ambas del arquitecto Martín de Olinda y las dos, por supuesto, coincidentes con el protobarroco. Aunque la mayor parte de las obras con columnas salomónicas se realizaron a partir del último cuarto del siglo. Conozcamos las características de algunas de ellas -a manera de muestreo- con el objeto de darnos cuenta del contexto arquitectónico en el cual se incorporaron las columnas salomónicas y la tipología de estos soportes.

Comencemos por las citadas iglesias valencianas. De acuerdo con José Manuel Pita Andrade, en las dos obras de Martín de Olinda, las líneas básicas de su composición,

<sup>214</sup> Sin soslayar la importancia de los regionalismos en el desarrollo de la arquitectura española, en este trabajo he optado por realizar una revisión cronológica de la que posee soportes salomónicos por tres razones principales: primero, porque la intención que persigo al llevar a cabo esta revisión es conocer las obras que realmente pueden considerarse verdaderos antecedentes de la arquitectura salomónica novohispana. Segundo, porque asimismo me parece importante para el estudio comparativo entre la arquitectura española y la novohispana, conocer el desarrollo formal que tuvo el soporte salomónico en España, así como las constantes y las variantes que pueden reconocerse en ellas. Y, finalmente, de ese análisis, tratar de identificar las tipologías más cercanas a las columnas salomónicas desarrolladas en la arquitectura novohispana. Hago, sin embargo, una excepción: distingo entre todas las regiones a Andalucía, pues en la historiografía siempre se ha relacionado la arquitectura de aquella región con la de la Nueva España, de manera que me parece necesario destacar, en este caso concreto, las semejanzas y las diferencias entre ambas manifestaciones arquitectónicas.

<sup>215</sup> George Kubler: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, p. 76.

<sup>216</sup> José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII, p. 612.

...en el valor que se asigna a las columnas y a las cornisas como definidoras de los cuerpos y calles que determinan sus fisonomía retablistica, señalándose las notas protobarrocas no sólo en la búsqueda de monumentalidad y en la inclusión de una serie de adornos, sino también en la adición de pequeñas columnas salomónicas flanqueando huecos y hornacinas.<sup>217</sup>

Es decir, que dentro de una composición tradicional, se incorporaron columnas salomónicas con un sentido netamente ornamental: flanqueando únicamente hornacinas. Las de San Miguel de los Reyes son desnudas, en tanto las de la parroquia de la Asunción, son tritóstilas, con el primer tercio recto, manteniendo ese recurso del manierismo.

Aunque la estructura compositiva de ambas portadas es muy semejante, justo es decir que, mientras la de la parroquia de Liria sólo tiene dos planos, producto de la proyección de las columnas exentas, en San Martín de los Reyes la planta de la portada es semiexagonal, lo que aunado a la presencia de las columnas, asimismo exentas, producen un juego mayor de planos que dan como resultado un mayor movimiento. Ambos tipos de composición se presentaron en la Nueva España, pero la de planta semiexagonal se utilizó un poco más tardíamente, a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII, a partir de la construcción de la Basílica de Guadalupe, de manera que en los monumentos salomónicos levantados por Cristóbal de Medina y sus contemporáneos, encontramos un tipo de portada más bien planiforme.

En el orden cronológico que he podido establecer, la siguiente obra española que empleó columnas salomónicas, se encuentra la iglesia benedictina de Sobrado de los Monjes, en La Coruña, provincia de Galicia. Fue construida por Pedro de Monteagudo, pero existen divergencias respecto a su fecha de construcción originadas por una inscripción que se encuentra en la fachada, un tanto erosionada, en la que se lee una fecha. Según Antonio Bonet Correa, esa fecha es la de 1666,<sup>218</sup> opinión que acepta sin reservas José Manuel Pita Andrade.<sup>219</sup> Pero el doctor Kubler afirma que la inscripción reza textualmente: "Pedro de Monteagudo me hizo. Año 1676".<sup>220</sup> No obstante, por las características de la fachada, tanto Bonet Correa como Pita Andrade, la consideran anterior al año de 1676. La fachada está

<sup>217</sup> *Idem*.

<sup>218</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, p. 349. Basado en esa fecha este autor piensa que esta iglesia sería "...el primer ejemplo español en piedra" de una obra con columnas salomónicas.

<sup>219</sup> José Manuel Pita Andrade: *La arquitectura española del siglo XVII*, pp. 572-573.

<sup>220</sup> George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, p. 104.

flanqueada por dos torres limitadas por pilastras de orden gigante, como monumentales son también los órdenes de las columnas que limitan la parte central de la portada. Toda la superficie está cubierta con adornos geométricos de talla minuciosa. Sobre el vano de ingreso se encuentra un nicho que alberga la imagen de la Virgen, flanqueado por pequeñas columnas salomónicas dobles, cubiertas con pámpanos y de capitel corintio. En opinión de Bonet Correa, “su labra parece más trabajo de madera que de piedra.”<sup>221</sup>

De 1674 a 1682 se remodeló el interior medieval del presbiterio de la Catedral de Valencia, obra que llevó a cabo Juan Bautista Pérez.<sup>222</sup> De acuerdo con George Kubler en esa remodelación

los soportes góticos fueron revestidos con pilastras compuestas y entablamentos con ménsulas. Las líneas verticales de la fábrica medieval fueron transformadas en horizontales y las ventanas góticas se redujeron a oblongas claraboyas de pequeño tamaño. Dentro de cada uno de los arcos bajos de la cabecera poligonal, Pérez introdujo edículos de dos pisos como marcos de ventana, flanqueados por columnas salomónicas que son como la firma de Pérez en Valencia.<sup>223</sup>

El presbiterio tiene planta semioctogonal y culmina con una bóveda semiesférica que posee cinco vanos arquitrabados, con lunetos.

Las columnas salomónicas que flanquean no sólo los vanos del primer nivel, sino también las ventanas de la bóveda, son de mármol rosa, desnudas y su capitel es compuesto, su helicoide arranca desde la basa y se desarrolla en cinco espiras. Sus senos son redondeados y sus gargantas amplias, pero su perfil no es ondulante, sino giratorio.

Una obra de gran importancia para conocer el desarrollo de las columnas salomónicas en España es un proyecto -que no pasó de ser más que eso- presentado por Domingo Antonio de Andrade para construir una iglesia en Galicia, posiblemente dedicada a Santa María Salomé, en el último tercio del siglo XVII.<sup>224</sup> Como bien afirma Antonio Bonet Correa, en el boceto de Andrade

<sup>221</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, p. 349.

<sup>222</sup> George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, p. 94.

<sup>223</sup> *Idem*. George Kubler y Martín Soria: *Art and Architecture in Spain and Portugal & their American Dominions...*, p. 27.

<sup>224</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, pp. 417-419.



...hay dibujados tres tramos, el primero completo con detalles y adornos, el segundo sin ornatos y el tercero sólo indicado sucintamente. Lo curioso y sorprendente es que su alzado, muy nuevo por sus proporciones, con tramos de dos pisos, uno para las capillas laterales y otro para las tribunas, es de grandes pilares con dos columnas salomónicas adosadas a sus flancos que soportan una imposta o entablamento, del que nacen los arcos formeros de medio punto. El alzado de las tribunas es también muy original. Sus tramos están divididos en dos arcos de medio punto sostenidos por una columnita sobre balaustrada. Tanto la planta baja como la alta están decoradas: la baja, con arcos y clave recubiertos de ornamentos vegetales, y la alta, con grandes florones en el centro del entablamento en cada tramo, de los que cuelgan las características sartas de frutas. Las pilastras de las columnas salomónicas, las secciones que sobre su entablamento suben hasta el primer piso y las pilastras que dividen el segundo son de festón vertical rehundido, lo mismo que las enjutas de los arcos de paño rehundidos o resaltados.<sup>225</sup>

Como dice Bonet Correa, "...recuerda el corte de Guarino Guarini, en su Architettura Civile (Turín, 1737), de la iglesia de Santa María de la Providencia, en Lisboa, obra construida en 1653, que fue destruida en el célebre terremoto de 1755..."<sup>226</sup> aunque en aquel caso los soportes salomónicos eran pilastras y en el proyecto de Andrade son columnas.

Las columnas salomónicas de este dibujo son desnudas, su helicoide arranca desde la basa y se desenvuelve en cuatro espiras. Sus senos son amplios y con la misma proporción se encuentran las gargantas.

Un aspecto importantísimo de estas columnas, es que "...no se trata de columnas torsas para arrimar a un muro y sostener un entablamento...sino con función de soportes en el lugar de las pilastras clasicistas", como bien comenta Antonio Bonet Correa.<sup>227</sup>

De las cinco primeras obras que he mencionado, en tres de ellas las columnas salomónicas se presentan en portadas y dos en interiores. En las portadas, las columnas aparecen todavía inscritas en composiciones tradicionales manieristas: cuerpos superpuestos en la calle central, y su función no va más allá que la de enmarcar nichos o vanos de los cuerpos superiores con un carácter completamente ornamental. Lo que se percibe incluso en la iglesia de San Martín de los Reyes de Valencia, donde la composición de la portada es más rica, al adelantarse hacia el frente. En el interior, en cambio, son un elemento de

<sup>225</sup> Idem.

<sup>226</sup> Idem.

<sup>227</sup> Ibidem, p. 65.



estructuración compositiva, como se manifiesta en el presbiterio de la Catedral de Valencia, y, en el caso del proyecto de Domingo Antonio de Andrade, su función también se puede considerar tectónica.

En cuanto a la tipología de estos soportes, es variable: no existe una regla precisa para ellos. El número de espiras que poseen va de cuatro a cinco o más. Unos son tritóstilos como los de la iglesia parroquial de la Asunción de Liria (lo que es coherente con el carácter todavía manierista de la composición de su portada) otros están cubiertos de pámpanos, como los de la iglesia del monasterio de Sobrado de los Monjes, y otros son desnudos, como los del presbiterio de la Catedral de Valencia y los del proyecto del arquitecto Andrade.

Su sentido giratorio se desarrolla hacia los nichos y vanos que enmarcan, con lo que se consiguen columnas encontradas. En la portada de la iglesia de Sobrado de los Monjes, por poseer columnas pareadas, además, se desarrollan, por pares, en sentido inverso. Todo ello coincidiría con las recomendaciones de Juan Caramuel, aunque obviamente todas esas obras son anteriores a la publicación de su tratado.

A partir de los años ochenta del siglo XVII, se aprecia un enriquecimiento tanto en las composiciones en las que se insertan las columnas salomónicas, como en su propia tipología y en la ornamentación general de las obras. Aunque, se puede decir, que la presencia de los soportes salomónicos acentuó el carácter de fachada-retablo de las portadas. Tal es el caso, por ejemplo, de la iglesia Santa María de Elche, en Alicante, obra realizada por el arquitecto alemán Nicolás de Bussy el año de 1681.<sup>228</sup> La portada está constituida por un vano de ingreso de medio punto flanqueado por tres columnas -distintas entre sí- a cada lado. Sobre el vano se abre un muy profundo nicho con el relieve de la Asunción de la Virgen, tema central de este retablo en la calle. Una cornisa mixtilínea se eleva por encima del nicho, dando a este primer cuerpo una gran riqueza de movimiento y de sentido ascensional. En el segundo nivel se abre otro nicho flanqueado por columnas salomónicas pareadas y está rematado por un frontón roto que acentúa la ascensionalidad de la obra. La ornamentación es muy rica, especialmente sobre el arco de ingreso y sobre el nicho, al cual le forma una especie de dosel.

<sup>228</sup> Juan José Martín González: La escultura del siglo XVII..., p. 416.

Las columnas salomónicas del primer cuerpo, que son las que se encuentran más próximas de la calle central, son tritóstilas: su primer tercio es recto, pero está recorrido por estriás helicoidales; remata este tercio una moldura sobre la cual se eleva un helicoide de cuatro espiras. Sus senos son redondeados y amplios y carentes de ornamentación, en tanto que las gargantas son estrechas y se encuentran recorridas por una guía de hojas. Rematan las columnas con un capitel corintio.

Las salomónicas del segundo cuerpo también son tritóstilas, pero a diferencia de las del primer cuerpo, es su primer tercio el que se tuerce en dos espiras: sus senos están recorridos por estriás en tanto que sus gargantas aparecen desnudas. Los tercios superiores de los fustes están ocupados por estriás helicoidales.

Ahora bien, las salomónicas del primer cuerpo están flanqueadas por otras dos de fuste recto, también tritóstilas, cuyo fuste está recorrido en su totalidad por estriás helicoidales, lo que las convierte en columnas entorchadas, pero no exentas de carácter salomónico. Es importante sin embargo, señalar que estas entorchadas no se encuentran en la portada como sustitución de las columnas salomónicas, sino como complemento de ellas, como si se quisiera acentuar con ello el sentido ascensional de la portada con soportes salomónicos.

Otra portada que también podría considerarse retablo no sólo por su composición, sino por su riqueza ornamental, es la de Montesión, en Palma de Mallorca. De autor hasta ahora desconocido, fue contruida al parecer entre 1622 y 1684.<sup>229</sup> En opinión de José Manuel Pita Andrade, en esta iglesia se alcanza en las Islas Baleares la primera transformación del protobarroco gracias a la presencia de las columnas salomónicas "...y numerosos adornos en el arco, dinteles, entrecalles, pilastras y hornacinas..."<sup>230</sup> La portada está constituida por un vano de ingreso adintelado, flanqueado por dos pares de columnas salomónicas. Sobre el primer cuerpo se levanta un gran frontón curvo abocinado que da a la fachada la impresión de concavidad, a la vez que constituye una especie de arco de triunfo. Flanquean el frontón dos esculturas y sobre él se abre un nicho con la imagen de la Inmaculada Concepción.

<sup>229</sup> José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII, pp. 627-628.

<sup>230</sup> Idem.

Las columnas salomónicas son tritóstilas: su primer tercio es recto y se encuentra cubierto por elementos ornamentales. El helicoide se eleva en cinco espiras y remata en un capitel corintio. Las columnas más cercanas al dintel poseen los senos totalmente cubiertos de ornamentación resaltada, que le da la impresión de estar achaflanados. Sus gargantas, muy estrechas, están recorridas por una moldura. Las salomónicas que las flanquean, en cambio, tienen una decoración mucho más planiforme y tanto en las gargantas, como a mitad de cada seno se enreda una vara, lo que hace ver más redondeados los senos, pero con un recorrido menos fluido. Las gargantas siguen siendo muy estrechas. Esta manera de organizar la decoración, así como la estrechez de las gargantas, neutralizan el recorrido helicoidal de las columnas, cuyo perfil, en las primeras, parece francamente recto, y en las otras, zigzagueante.

El arquitecto de esta época que en Valencia logró dar mayor personalidad e impulso a las columnas salomónicas fue Juan Bautista Viñes. De él analizaremos dos obras: la iglesia de San Andrés, del año de 1686 y la torre de Santa Catalina, levantada de 1688 a 1705,<sup>231</sup> ambas obras en esa ciudad del Levante.

En la iglesia de San Andrés encontramos columnas salomónicas en los dos cuerpos que la componen. El primero tiene un vano de ingreso adintelado, con el marco acodado y una cartela al centro, rodeada de ornamentación. Está flanqueado por las salomónicas y limitado por elementos ornamentales que caen hasta resolverse en un roleo. Sobre la cornisa se abre un frontón roto de línea curva, ocupado en cada extremo por veneras, que da lugar al nicho que albergaba una escultura del santo titular. El frontón que lo remata también es curvo y roto, pero da lugar a una hoja.

Las columnas salomónicas de ambos cuerpos son de tipología similar. En ambos casos el helicoide arranca desde la basa y se desenvuelve en seis espiras, a la manera de los modelos tradicionales. Sus senos son redondeados y desnudos y sus gargantas están recorridas por una guía de hojas. Su perfil es giratorio y su capitel es corintio. Sin temor a equivocarme, puedo decir que estas columnas son la lectura más fiel de la propuesta de Juan Caramuel: pareciera la ilustración del tratado convertida en piedra; la única diferencia que se

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, pp. 616-617.

observa entre el tratadista y la portada del Viñes es que en ésta no aparece el anillo de hojas en el imoscapo.

La importancia de la torre de Santa Catalina comienza con su planta octogonal. Esta torre, como dice George Kubler,

...es afianzada por estribos en los cuatro ángulos hasta la altura de otros tantos pisos. En el quinto piso los estribos se convierten en columnas salomónicas, que se repiten en la linterna. En cada uno de los cuatro pisos de abajo las ventanas son diferentes; cambiando desde un sistema plateresco, en los dos pisos más bajos, hasta el más florido del piso alto, con inclusión de ménsulas y de colgantes guimaldas.<sup>232</sup>

Las columnas salomónicas de la torre tienen capitel corintio y poseen seis espiras que arrancan desde la basa. Sus senos son redondeados y desnudos, pero sus gargantas, amplias, están recorridas en todo su ancho por una guía ornamental, lo que, junto con el hecho de que las columnas son adosadas, provoca que se neutralice el efecto helicoidal de las columnas, cuyo perfil tiende a la rectitud. Debemos hacer notar, sin embargo, que nuevamente en esta obra Viñes parece acogerse al tratado de Caramuel, tanto en el número de espiras, como en la forma de resolver el desarrollo del fuste y su ornamentación.

Las últimas obra de las que me ocuparé en este grupo correspondiente a los años ochenta del siglo XVII son la portada de la iglesia de Caldas de Montbuy, en Cataluña, obra de los escultores Pedro Rupén y Pablo Sorell, realizada de 1689 a 1701<sup>233</sup> y la escalera de la Casa Dalmases de Barcelona, de autor desconocido y fechada por George Kubler como "seguramente del siglo XVII".<sup>234</sup>

José Manuel Pita Andrade describe la portada de la iglesia de Caldas de Montbuy de la siguiente manera:

...el hueco de la puerta queda flanqueado por tres columnas salomónicas ricamente decoradas; los adornos se extienden por el entablamento, las pilastras e incluso desbordando la portada propiamente dicha. Estas columnas salomónicas constituyen,

<sup>232</sup> George Kubler. *Arquitectura de los siglos XVII v XVIII*, p. 99. George Kubler y Martín Soria: *Art and Architecture in Spain and Portugal & their American Dominions...*, p. 27.

<sup>233</sup> George Kubler. *Arquitectura de los siglos XVII v XVIII*, p. 143. José Manuel Pita Andrade: *La arquitectura española del siglo XVII*, p. 608.

<sup>234</sup> George Kubler. *Arquitectura de los siglos XVII v XVIII*, p. 143.

dentro del siglo, la expresión final de un tema que tuvo amplia resonancia en Cataluña...<sup>235</sup>

Las columnas salomónicas de esta portada se encuentran sólo en el primer cuerpo, aprovechan el capitel corintio y su helicoide de siete espiras se desarrolla desde la basa. Las gargantas, recorridas por una guía de granadas, son amplias, mientras sus senos son redondeados y desnudos, apenas admitiendo sobre ellos algunas granadas colgantes. Rodean a estas columnas abundantes motivos ornamentales en basas, pilastras, paramentos y friso. Los frontones del primer cuerpo y del remate son curvos y rotos.

En cuanto a la escalera de la casa Dalmases, como comenta George Kubler, "...las columnas salomónicas obedecen a la Arquitectura oblicua, de Caramuel...en que las basas y capiteles se inclinan por la línea diagonal de la escalera."<sup>236</sup> La escalera tiene dos medias muestras y una columna exenta, en las tres, el capitel es corintio, el helicoide arranca desde la basa y se desarrolla en seis vueltas. Los senos son redondeados y desnudos, y las gargantas están recorridas por una guía ornamental. El antepecho de la escalera se encuentra profusamente decorado, como si hiciera marco a las salomónicas que apoya.

Nuevamente, en la mayoría de las obras mencionadas, las columnas salomónicas se presentan con más frecuencia en el exterior que en el interior, más como elementos ornamentales que tectónicos. Todas, sin embargo, tienen ya en este periodo una función estructuradora de la composición de las portadas, con excepción de las de la torre de Santa Catalina, donde en realidad sólo apoyan la importancia de los vanos del campanario y de los de la linternilla.

Cabe hacer mención que en este grupo, nuevamente encontramos en la escalera de la Casa Dalmases una obra cuyas salomónicas tuvieron función de soporte a la manera de las columnas clásicas, es por ello que me pareció importante incluirla, aunque no se trate de un edificio religioso, sino civil.

La tipología de las columnas salomónicas se enriqueció, pero sin observar reglas precisas: de las que mencionamos, sólo las obras valencianas de Juan Bautista Viñes conservaron las seis espiras de los modelos clásicos, las demás variaron de dos a siete. Con

<sup>235</sup> José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII, p. 608.

<sup>236</sup> George Kubler: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, p. 143. José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII, p. 601.

excepciones como la iglesia de Santa María de Elche, se dio preferencia al helicoide que arrancara desde la basa, el perfil elegido fue el giratorio. En algunas obras fue tan tímido el helicoide desarrollado, que se tendió a neutralizar ese efecto, como ocurrió en la iglesia de Montesión. En general, también, la proporción entre senos y gargantas fue equilibrada, aunque hubo también obras, como la de Montesión, en las que las gargantas son mucho más estrechas, hasta convertirse en casi estrangulamientos del fuste.

Debo insistir en la presencia de columnas entorchadas en edificios como la iglesia de Santa María de Elche, que forma parte del desarrollo de la arquitectura salomónica.

El sentido giratorio de los soportes salomónicos parece que se volvió más variable que en el periodo anterior. Encontramos, como en los retablos, columnas que giran hacia los nichos que enmarcan (como lo sugirió Caramuel), como las que están en las portadas de las iglesias de San Andrés de Valencia y de Caldas de Montbuy. Otras, que giran en sentido inverso a la calle central, como las de la portada de la iglesia de Santa María de Elche. Otras más que giran hacia las calles laterales, como las de la portada de la iglesia de Montesión. Y, finalmente las de la escalera de la casa Dalmases, las cuales, pese a haber seguido a Caramuel en su impostación, no lo hicieron en su sentido giratorio, pues las tres se desarrollan hacia el recorrido descendente de la escalera.

Las portadas adoptaron una composición similar a la de los retablos españoles: un cuerpo y un ático, con claro sentido ascensional manifiesto en la presencia de los frontones rotos, pero sobre todo en la disminución del número de soportes de los niveles altos, como ocurrió con mucha frecuencia en la Nueva España desde la época de paso del manierismo al barroco. Este tipo de composición en las portadas españolas tuvo su origen -como veremos- en las portadas de la capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés de Madrid. La composición tradicional se vio alterada también en obras como la iglesia de Elche por la ubicación del nicho central, que invade el segundo cuerpo y obliga a la cornisa a elevarse mucho. Asimismo, en obras como ésta, la iglesia de Montesión y la de Caldas de Montbuy, la planta del primer cuerpo es mixtilínea, lo que consiguieron los autores al adelantar hacia el frente una de sus columnas: por lo general, la que colinda con la que flanquea el vano de ingreso. La decoración se volvió asimismo más rica, no sólo por su abundancia, sino por sus formas, como complemento del barroquismo impuesto por las columnas salomónicas.



Ahora bien, todo este camino había recorrido ya la columna salomónica en España cuando en Andalucía lo empleó -al parecer por primera vez- Leonardo de Figueroa. Debo aclarar que, según Antonio Sancho Corbacho, en 1676 Bernardo Simón de Pineda había realizado un modelo en madera de columnas salomónicas para la edificación de la iglesia colegial del Salvador de Sevilla que tal vez se construirían en ladrillo, pero que nunca llegaron a realizarse.<sup>237</sup> De esta manera, parece ser que las primeras columnas salomónicas de Andalucía aparecieron cuando incluso ya en la Nueva España Cristóbal de Medina había concluido sus portadas con ese tipo de apoyo.

Leonardo de Figueroa empleó soportes salomónicos en tres de sus edificios: el claustro agustino de San Acasio (hoy Círculo de Labradores), construido entre 1691 y 1709,<sup>238</sup> la iglesia dominica de San Pablo (hoy parroquia de la Magdalena), reedificada de 1691 a 1709,<sup>239</sup> y la iglesia jesuita de San Luis de los Franceses, comenzada en 1699 y concluida en 1731,<sup>240</sup> todos ellos en la ciudad de Sevilla. Antonio Sancho Corbacho afirma, en términos generales, que Figueroa empleó en estas obras "...hasta cuatro modelos diferentes..." de apoyos salomónicos, y uno de ellos fue el apilastrado.<sup>241</sup>

Respecto al patio del convento de San Acasio, George Kubler comenta que

en esta obra, la deuda con el manierismo neoitaliano es grande...Un sorprendente desenvolvimiento aparece en los entablamentos, los cuales reflejan, en sus interrupciones, todos los incidentes del ventanaje de debajo. Este endopático proceder del entablamento es una de las más vigorosas indicaciones de la unidad barroca en la obra de Figueroa...Otra forma profética aparece en San Acasio en los marcos de las ventanas superiores, donde el perfil externo del marco es curvado, para seguir la forma del frontón. Estos marcos curvados de ventana pueden considerarse como un factor principal en el diagnóstico del diseño rococó español, de hacia 1720. Las pilastras ornamentadas que flanquean cada ventana son verdaderos estípites...<sup>242</sup>

El claustro se encuentra dispuesto alrededor de un patio de planta rectilínea, en el cual la riqueza y novedad se concentra sólo en los elementos compositivos de los paramentos, entre ellos, los ya citados por Kubler y las columnas salomónicas. Estas son

<sup>237</sup> Antonio Sancho Corbacho: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, pp. 21-22.

<sup>238</sup> Jesús Rivas Carmona: *Leonardo de Figueroa...*, p. 74.

<sup>239</sup> *Ibidem*, pp. 64-74.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 81. Antonio de la Banda y Vargas: *La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses*, pp. 19-20.

<sup>241</sup> Antonio Sancho Corbacho: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, pp. 21-22.

<sup>242</sup> George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, pp. 117-118.

adosadas y tritóstilas: su primer tercio es recto y su decoración está alternada en cada columna; en unas aparecen contraestrias, un querubín y un cordón del que cuelga una granada, y en otras, la ornamentación es ondeada y al centro se coloca un mascarón del que emerge otro racimo de granadas. El helicoide, por su parte, se desenvuelve en cinco espiras. Sus senos son achaflanados y sus gargantas, apenas abiertas, están recorridas por una guía de grandes hojas que alcanzan a colgar -de modo planiforme- a los senos. No son columnas ondeantes, sino que giran en un eje.

Con la reconstrucción que inició en 1691 en la antigua iglesia de San Pablo, a raíz del desplome que sufrió como consecuencia del vencimiento que le provocaron unos abovedados que se habían colocado unos años antes,<sup>243</sup> Leonardo de Figueroa logró

...exaltar la sensación del espacio tanto en las tres diáfanas naves y en la cúpula del interior como a través del juego de volúmenes que resulta exteriormente en la zona de la cabecera, añadiendo buhardillas con columnas salomónicas en el crucero y enriqueciendo, con el consabido juego de materiales, las cubiertas, tambor y cupulín, llenos de policromía.<sup>244</sup>

En efecto, como bien afirma George Kubler, Leonardo de Figueroa heredó de fray Lorenzo de San Nicolás ese tipo de cúpula.

pero el arquitecto castellano siempre había montado la forma octogonal sobre una plataforma cuadrada, tradicional, destinada a cargar los arcos estructurales del crucero y a dar un firme apoyo al tambor y la cúpula, en composición de compleja articulación. Leonardo de Figueroa simplificó este viejo sistema estructural, mientras lo enriquecía visualmente, suprimiendo la plataforma cúbica. El octágono se eleva directamente desde la cubierta de su intersección. Cuatro de las ocho ventanas en el tambor, se hallan cegadas por su solución, pero el juego de planos diagonales y de intersecciones compuestas compensa la pérdida de tales ventanas. En conjunto, el esquema permite una silueta más totalmente integrada, enriquecida por la curva invertida del perfil de la cúpula, en contraste con la imperiosa ruptura vertical del domo castellano del siglo XVII. Dentro de tal sistema, Figueroa empleó una cornisa ondulante, inventada hacia 1660 por fray Juan Ricci...Lo usó también en los capiteles de la imposta de la arcada de la nave y en los muros de la capilla de San Pablo. Después de Figueroa esa fórmula llegó a ser una de las estereotipadas en el diseño andaluz.<sup>245</sup>

<sup>243</sup> Jesús Rivas Carmona: Leonardo de Figueroa..., p. 64.

<sup>244</sup> José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII, p. 535.

<sup>245</sup> George Kubler: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, pp. 118, 123. George Kubler y Martín Soria: Art and Architecture in Spain and Portugal & Their American Dominions..., p. 31.

Las columnas salomónicas de esta cúpula -que tiene la fecha de 1696- flanquean las ventanas de las buhardillas. Poseen siete espiras que arrancan desde la basa, sus senos son redondeados y sus gargantas abiertas: ambos carentes de ornamentación. Tampoco son columnas ondeantes, sino giratorias. Su función es la de enmarcar los vanos de un modo netamente ornamental. En este sentido se hermanan con obras tempranas como las de Martín de Olinda en Valencia y Pedro de Monteagudo en Galicia, que vimos anteriormente.

Pero la cúpula no es la única que en los altos de la actual parroquia de la Magdalena posee columnas salomónicas. También este soporte aparece en la espadaña, la cual, como bien apunta Jesús Rivas Carmona, "en realidad, no se trata de una simple espadaña sino de dos y entre ellas, a su vez, se interpone una estructura central, semejante a una microfachada..." Este elemento central,

...lleva como una portada con su ático incluso y a ambos lados se forma una estructura similar a la de los arcos de triunfo del Renacimiento... Así, tiene nichos y sobre ellos tondos con bustos, quedando encuadrados por apoyos, sin bien con la originalidad de que para los extremos el arquitecto utiliza simples pilastras cajeadas y para los interiores, los más próximos a la portadita, unas columnas salomónicas con el tercio inferior cilíndrico...<sup>246</sup>

En efecto esta especie de portada conforma el remate de la portada frontal de la parroquia -en la cual se lee la fecha de 1697-, y es muy interesante por incluir, entre sus elementos, marco, entablamento y frontón, ondeantes, que desde luego nos remiten a fray Juan Ricci y a Guarino Guarini. En cuanto a las salomónicas, ciertamente son desnudas y tritóstilas, pero poseen una novedad importante en la tipología de este soporte, pues la separación entre el primer tercio y los otros dos, helicoidales, se establece por medio de un balaustre.

En cuanto a las espadañas, sólo una fue terminada en tiempos de Figueroa: la de la izquierda, que tiene la fecha de 1727. Sus vanos son de medio punto y las salomónicas, idénticas a las del remate central.

También en la portada lateral del presbiterio de la misma iglesia de San Pablo, Leonardo de Figueroa incluyó columnas salomónicas. Esa portada, de mármol, está

<sup>246</sup> Jesús Rivas Carmona: Leonardo de Figueroa..., pp. 68-69.

constituida por un cuerpo y remate, por su composición resulta similar a la de la iglesia de San Andrés de Valencia. Su vano de ingreso es adintelado, sobre él corre una cornisa rectilínea que sirve de apoyo a un nicho que remata con un frontón roto, el cual da paso a la cornisa que se eleva desde la altura de los capiteles de las pilastras que flanquean el nicho. La ornamentación cubre la parte superior del dintel, las jambas del nicho y sus pilastras.

Las columnas salomónicas flanquean el vano de ingreso. Su helicoide arranca desde las basas y rematan en un capitel corintio. Son columnas desnudas. Sus senos son redondeados y sus gargantas amplias, su perfil es ondulante, pero su recorrido ascencional es giratorio.

Finalmente el claustro de la misma iglesia, destruido en un incendio ocurrido en 1909,<sup>247</sup> también tuvo apoyos salomónicos, pero no columnas, sino pilastras (quizá las más tempranas de España). Como dice George Kubler,

...pilastras y retropilastras salomónicas de ladrillo están perfiladas bajo una cornisa de perfil en curva invertida, en la cual las rupturas reflejan las ventanas de debajo. A su vez, los marcos de estas ventanas amplifican las cóncavas curvas sobre el dintel...las pilastras salomónicas...son sombras policromas de gran intensidad formal, llevando directamente la atención, desde las rupturas del muro, a la cornisa, fuera de toda interrupción.<sup>248</sup>

La composición de los muros de este patio presenta, curiosamente, los elementos invertidos respecto al proyecto que había realizado Domingo Antonio de Andrade en Galicia para una iglesia posiblemente dedicada a Santa María Salomé: en éste, los apoyos salomónicos estaban en el primer nivel, mientras una nave arcada se elevaba en el segundo; en cambio, en el claustro de la iglesia de San Pablo, los arcos, ciertamente abocinados, como dejó entrever Kubler, se encuentran en la parte inferior, en tanto, en la superior, se abren ventanas, flanqueadas, en efecto, pilastras y traspilastras salomónicas, de clara influencia de Guarino Guarini. Poseen seis abiertas ondas y rematan en capitel corintio. Evidentemente su función es muy diferente a la del proyecto de Andrade: en aquél, su presencia era tectónica,

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>248</sup> George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, pp. 118, 123. George Kubler y Martín Soria: *Art and Architecture in Spain and Portugal & their American Dominions...*, p. 31.

en cambio en el patio de San Pablo, era obviamente decorativa, aunque articulaban y daban unidad a los elementos formales que componían el claustro.

Por último, veamos la iglesia de San Luis de los Franceses, comenzada -como he dicho- en 1699 y concluida en 1731. Su análisis se tiene que dividir en dos partes: el interior y la fachada. En opinión de George Kubler,

La fachada, de ladrillo vitulado con adornos de piedra... Delata uno de los primeros préstamos del detalle borrominesco en España. Las portadas que flanquean el portal principal son copias literales de las portadas dispuestas igualmente en la fachada de Santa Agnese... Partiendo de las puertas de Borromini, de 1653-1655, tomó el óculo protegido que aparece sobre el dintel cortando su muceta en dos, en el lugar en que el óculo tangente al dintel.<sup>249</sup>

Un aspecto que se debe destacar en las características de esta portada es su planiformía, como muy atidanadamente señala Jesús Rivas Carmona,

esta fachada es, en realidad, un pórtico, justificándose así que las formas curvas del brazo de entrada no salgan a la calle. En este sentido, Figueroa contaba con un importante precedente en su propia producción, la iglesia de los Venerables. Como aquí, el hecho de emplazarse en una calle (aunque no tan estrecha como en este otro caso), en lugar de un espacio urbano más amplio, como una plaza, aconsejaba su uso, lo mismo que la necesidad de contar con una adecuada estructura inferior para el coro alto, que de otra manera no hubiera podido existir, por la propia configuración de la iglesia. Además, ese emplazamiento no hubiese hecho muy recomendable asomar a la calle con un ábside que avanzase hacia ella.<sup>250</sup>

Todos esos factores debieron contribuir a la clase de columnas que eligió Figueroa para esta portada, como debió coadyuvar también la presencia de marcos curvilíneos, frontones rotos, arcos trilobulados, etcétera, así como su riqueza ornamental. La portada se distribuye en cinco calles a partir de pilastras pareadas, con excepción de la calle central que tiene columnas. Precisamente en el segundo cuerpo de la calle central se levantan las columnas salomónicas. Su tipología campea entre las de San Acasio y las de la Magdalena: son adosadas y tritóstilas, su primer tercio está cubierto por elementos ornamentales, en tanto que el helicoide se resuelve en cuatro espiras que alcanzan un capitel corintio. Las

<sup>249</sup> George Kubler: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, p. 129. George Kubler y Martín Soria: Art and Architecture in Spain and Portugal & their American Dominions..., p. 31.

<sup>250</sup> Jesús Rivas Carmona: Leonardo de Figueroa..., p. 82.



gargantas se abren para lucir una guía ornamental, mientras que sus senos son redondeados y están desnudos, pero también son columnas giratorias. Es decir, que son soportes ricos en decoración, pero con un movimiento sujeto a la planimetría que el arquitecto dio a la composición de la portada.

En cuanto a la planta, según Kubler, "...es una adaptación del diseño de los Rainaldi, de 1652, en Santa Agnese, de Roma; pero el alzado parte de los modelos romanos."<sup>251</sup> Aunque, como afirma Antonio Bonet Correa, su planta centrada "...tiene la pretensión simbólica de ser el templo de Jerusalén..."<sup>252</sup> Pero, sus columnas salomónicas, en opinión de Kubler, "...se avienen mejor con la obra siciliana de Giovanni de Monreale, en la capilla del Crucifijo, de 1692, en la catedral de Monreale."<sup>253</sup> En todo caso, al decir de Antonio de la Banda y Vargas, esta planta es "excepcional en todo el territorio de la Baja Andalucía"<sup>254</sup>.

De su centro, octogonal, salen cuatro brazos circulares, con lo que se conforma una cruz griega, inscrita, a su vez, en un rectángulo.

Su cúpula, como bien afirma De la Banda y Vargas, es "sin duda la más hermosa y monumental de toda Sevilla".<sup>255</sup> Su tambor es luminoso gracias a las amplias ventanas que posee; sobre él se levanta la media naranja y una linterna que luce también hacia el exterior columnas salomónicas, cuya tipología se acerca más a las que Figueroa empleó en la espadaña de la Magdalena: adosadas, tritóstilas y desnudas, además entre el primer tercio y el helicoide de cuatro espiras, aparece un balaustre; rematan en un capitel corintio.

En el interior, tribunas, retablos, esculturas, pinturas, etcétera, crean un espacio unitario donde las columnas salomónicas juegan el importante papel de integrar el conjunto; por lo tanto, su tipología tenía que corresponder a esa función. Como las de la portada (de la cual el interior no se independiza), son tritóstilas, pero de dimensiones mucho mayores. Su helicoide se levanta en cuatro vueltas completas y se encuentra totalmente desprovisto de ornamentación. Sus senos son redondeados y sus gargantas, abiertas, son más amplias que los senos para dar mayor sentido de ascensionalidad, en concordancia con el alzado del

<sup>251</sup> George Kubler: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, p. 129. George Kubler y Martín Soria: Art and Architecture in Spain and Portugal & their American Dominions..., p. 31.

<sup>252</sup> Antonio Bonet Correa: Fiesta, poder y arquitectura..., p. 38.

<sup>253</sup> George Kubler: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, p. 129. George Kubler y Martín Soria: Art and Architecture in Spain and Portugal & their American Dominions..., p. 31.

<sup>254</sup> Antonio de la Banda y Vargas: La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, p. 27.

<sup>255</sup> Ibidem, p. 29.



templo.<sup>256</sup> Debo agregar que las columnas que están en los muros que miran hacia el centro, son exentas, en tanto que las que están en los paramentos que dan hacia los brazos de las capillas, son adosadas, ello con el objeto de dar unidad y coherencia a la perspectiva del templo.

A partir de las obras de Leonardo de Figueroa, en Andalucía se empleó la columna salomónica: nunca ni en esa provincia, ni en ninguna otra de España, como un elemento constante y sistemático que permitiera bautizar la corriente como "barroco salomónico", sin embargo se le ve con más frecuencia aparecer principalmente en fachadas de templos y casas, así como en torres. Tales fueron los casos de la torre de la iglesia de Nuestra Señora de la O, de Sevilla, realizada por los hijos de Pedro Romero entre 1697 y 1702, y la torre de la iglesia de San Román, también en Sevilla, de hacia 1700.<sup>257</sup> En ambos casos, las columnas son tritóstilas, pero en las de la torre de Nuestra Señora de la O, los senos son amplios y están recorridos por estrías, en tanto que las gargantas son desnudas y estrechas: recuerdan las del segundo cuerpo de la portada de la iglesia de Santa María de Elche.

En cambio, las columnas de la torre de la iglesia de San Román, tienen senos y gargantas en equilibrada proporción. Los senos son redondeados y las gargantas amplias.

La función que vemos cumplir a las columnas salomónicas andaluzas en las obras mencionadas, es básicamente la de enmarcar vanos: ventanas, puertas y campanarios, es decir, decorativa, con excepción de las columnas que se encuentran en el interior de la iglesia de San Luis de los Franceses, que es tectónica, a la manera de las que presenta el proyecto de Domingo Antonio de Andrade para la iglesia de Santa María Salomé en Galicia y de la escalera de la Casa Dalmases en Barcelona.

En general, la composición de las portadas donde aparecen las salomónicas fue la misma que se adoptó a partir de la capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés de Madrid: sólo un cuerpo y remate. En la iglesia de San Luis el pórtico del nivel inferior obligó a dar más riqueza general a la fachada, pero la calle central, mantuvo el esquema compositivo señalado. De nuevo, podemos decir que fue en la riqueza decorativa donde se encuentra la real concordancia con las columnas salomónicas la cual, desde luego, reforzó.

<sup>256</sup> Martha Fernández: "Similitudes y diferencias en la obra arquitectónica de Leonardo de Figueroa y Cristóbal de Medina Vargas", p. 722.

<sup>257</sup> George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, p. 129.

La tipología de los soportes salomónicos fue variable. Ya vimos que, de acuerdo con Antonio Sancho Corbacho, solamente Leonardo de Figueroa empleó cuatro clases diferentes de salomónicas. En general, podemos decir que en las obras andaluzas que hemos visto, se dio preferencia a las columnas tritóstilas, como aparecen en el claustro de San Acasio, en la iglesia de San Luis y en las torres de las iglesias de San Román y Nuestra Señora de la O. También los fustes se prefirieron decorados, como en las obras citadas, aunque esta decoración podía ser foliada, como en el claustro de San Acasio y en la portada de la iglesia de San Luis, o estriada, como en la torre de la iglesia de la Virgen de la O. También las hubo tritóstilas y desnudas, como las del interior de la iglesia de San Luis.

Asimismo, se emplearon salomónicas cuyo fuste arranca desde la basa, como los de la portada de la capilla mayor de la iglesia de San Pablo, en este caso, sin ornamentación.

Lo más común fue la utilización de columnas, pero, como vimos en el claustro de la iglesia de San Pablo, también se emplearon pilastras salomónicas.

El número de espiras también fue variable: de tres a seis, sin sujetarse a ningún tipo de dogma o regla. El mismo Leonardo de Figueroa utilizó el número de vueltas en las columnas que le pareció más conveniente, por ejemplo en la iglesia de San Pablo, las columnas de la cúpula tienen siete espiras, en tanto que las de la portada de la capilla mayor, seis.

El sentido giratorio que Figueroa dio a sus columnas salomónicas fue variable, como era costumbre en su tiempo: contrapuestas, como en la cúpula de la parroquia de la Magdalena y en la portada de la iglesia de San Luis de los Franceses. Encontradas, en cambio, en el claustro de San Acasio y en la portada de la capilla mayor de la iglesia de San Pablo.

En el interior de la iglesia de San Luis rey de Francia, combinó las dos impresiones visuales, pues de los ocho salomónicos que posee, cuatro giran hacia el retablo mayor, y cuatro hacia el vano de ingreso y el coro.

Ahora bien, aunque -como dije antes-, las portadas que he citado, acentúan su carácter de portada retablo con la presencia de los soportes salomónicos, es claro que su tipo de composición posee un carácter particular, que en la mayoría de los casos se aleja de las tradicionales calles y cuerpos del manierismo, al estar, la mayor parte de ellas,

constituidas por un solo cuerpo y un remate, tal como lo mencioné antes. Por eso, aunque se aparta de los límites cronológicos de este trabajo, me parece importante hacer mención de una obra que recupera la superposición de cuerpos y la importancia de la calle central, una obra que, en más de un sentido, se podría más fácilmente vincular con el mundo novohispano, me refiero a la portada de la iglesia parroquial de Entrimo, en Orense, dedicada a Santa María la Real, que Antonio Bonet Correa considera de principios del siglo XVIII.<sup>258</sup>

La portada posee tres cuerpos y remate, con una sola calle al centro. En los tres cuerpos la calle se encuentra flanqueada por tres columnas de cada lado, a las cuales se agregan dos más en los cuerpos superiores, que limitan de modo individual el nicho del segundo y el relieve del tercero. En el primer cuerpo, las columnas son variadas: salomónicas tritóstilas (las más cercanas al vano) y entorchadas, también tritóstilas, las otras dos. En los cuerpos altos todos los soportes son salomónicos, con un helicoide que arranca desde la basa y están profusamente ornamentadas. Todas giran en sentido opuesto a la calle central. El contexto en el cual se incorporan estas salomónicas parece más tradicional, pero en cuanto a su sentido compositivo, es necesario hacer referencia al hecho de que las columnas exentas que la constituyen, forman una planta semiexagonal a la portada, además, el resultado es muy rico, al permitir la multiplicación no sólo de elementos decorativos, sino principalmente de soportes.

Más conservadora en ese sentido es la portada lateral, constituida por una calle, dos cuerpos y un remate cerrado con un frontón trinagular. Las columnas de ambos cuerpos también son exentas, pero al ser solamente un par, el efecto es de una portada más planimétrica. Los soportes salomónicos flanquean el nicho central del segundo cuerpo con la imagen de San José. Su helicoide arranca desde la basa, se desenvuelve en seis espiras y alcanza un capitel compuesto. Sus senos son angulosos y sus gargantas amplias y poco profundas.

Pero para comprender mejor la importancia de estas obras con columnas salomónicas, es necesario relacionarlas -así sea de manera muy somera- con las características generales de la arquitectura barroca de España. Antes de entrar al estudio de

<sup>258</sup> Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, p. 418.

los elementos más importantes que conforman esa arquitectura, debo hacer mención de la obra que se considera como la primera barroca construida en España: la capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés de Madrid.

Los primeros planos para edificarla le fueron encargados a Juan Gómez de Mora, pero fueron rechazados en 1642, prefiriéndose unos nuevos de Pedro de la Torre. La obra se comenzó en 1643, pero se suspendió; volvió a reanudarse en 1657 y se concluyó en año de 1669. Entre los arquitectos que intervinieron en esta segunda etapa constructiva estuvieron, entre otros, José de Villarreal, Juan de la Lobera y Sebastián de Herrera Barnuevo. Antonio Bonet Correa describe su planta de la siguiente manera:

“...está compuesta por dos grandes cuadrados que estaban unidos por el gran arco de medio punto, sin reja, a la cabecera de la iglesia de San Andrés, lo cual hacía que fuesen como tres espacios cortados, ya que esta última es de pequeñas proporciones comparada con las de la capilla...”<sup>259</sup>

Es decir, que la capilla no se levantó paralela al templo, sino insertándose perpendicularmente a él, a través de la capilla mayor, de esta manera, como afirma José Manuel Pita Andrade, “...se produce un hecho insólito: el total rompimiento del ámbito del presbiterio de San Andrés para incorporarlo, a través de un arco monumental, a los espacios de la capilla.”<sup>260</sup>

El interior, lamentablemente destruido durante la Guerra Civil, era, según Bonet Correa,

...de grandes columnas pareadas de orden corintio sobre altos pedestales e intercolumnios con nichos para estatuas. Sobre éstas corría el entablamento, movido y rico, con decoración vegetal de roleos, del mismo tipo que lo que, combinados con ángeles, follajes y hojarascas, cubrían los paramentos de los muros y bóvedas. Esta decoración, de estuco, realizada por los flamencos Blondei y Francisco de la Viña, se derivaba de la empleada por Crescenci en el Panteón Real de El Escorial. Los mármoles y jaspes realizados por los dorados de este interior, querían también rivalizar con las decoraciones del Ocho toledano, que por entonces el madrileño Bartolomé Zumbigo recubría con embutidos de tan ricos materiales.<sup>261</sup>

<sup>259</sup> Antonio Bonet Correa: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, pp. 39-41.

<sup>260</sup> José Manuel Pita Andrade: *La arquitectura española del siglo XVII*, p. 486.

<sup>261</sup> Antonio Bonet Correa: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, pp. 39-41.

En cuanto al alzado exterior, posee forma cúbica y sobre ella se levanta una cúpula poliédrica. En opinión de Bonet Correa, es "...un monumento de perfil musulmán", y su disposición es la siguiente:

sobre un gran podio se levantan sus dobles pilastras gigantes de piedra berroqueña, de fuste liso y orden compuesto, jugosamente labrado. Sus lienzos de ladrillo, en los que se abren una única ventana por lado y las dos portadas de acceso lateral, contrastan con el enorme entablamento de ménsulas pareadas...sobre el cual corre la volada cornisa y el rico parapeto de piedra con relieves y follajes. Entre las cuatro dobles pirámides de las esquinas se alza soberbia la cúpula de pilastras exagonales, amplias ventanas y nichos con estatuas y empizarrado trasdós octogonal.<sup>262</sup>

En esta capilla se construyeron las primeras portadas-retablo de España, del tipo que será el más corriente durante el barroco: un cuerpo y remate. En el primer cuerpo, el vano semioctogonal está apoyado sobre jambas cajeadas con impostas voladas, en tanto que las enjutas están ocupadas por sartas de frutos y roleos, que como comenta Antonio Bonet Correa, "...son una trasposición de motivos serliescos..."<sup>263</sup> El vano está flanqueado por dos pares de columnas exentas, desnudas y de capitel compuesto. De las casi perdidas basas de esos soportes se asoma el perfil de un par de guardamalletas superpuestas. Los intercolumnios están ocupados por pilastras cajeadas de capitel corintio entre las cuales baja una guía de frutos. El friso está recorrido por flores y la cornisa por dentellones, ovas y remates piramidales. Sobre el entablamento se levanta lo que será al mismo tiempo segundo cuerpo y remate, constituido por un nicho de medio punto apoyado en jambas cajeadas con impostas y está flanqueado por pilastras cajeadas: sus capiteles y sus basas, así como la peana del nicho poseen, a manera de decoración, una especie de guardamalleta geometrizada. El nicho culmina en un frontón curvo y cerrado, que cobija una cartela. Del frontón se derraman roleos y racimos de frutas y hojas.

El barroco en esta capilla se manifiesta de dos formas: por un lado, por el juego de clarooscuro que se producía en el interior, pues el primer tramo de la capilla quedaba semioscuro al recibir luz sólo a través de los lunetos de su bóveda, en cambio, el segundo,

---

<sup>262</sup> Idem.

<sup>263</sup> Idem.



quedaba inundado de luz por la que entraba desde el gran tambor ochavado de su cúpula y de la linternilla.

Aunque el aspecto barroco más importante de esta obra es su decoración que, al decir de Bonet Correa, "...refleja un nuevo gusto importado de Italia, que reacciona contra lo lineal y abstracto del periodo anterior."<sup>264</sup>

Pero ahora vayamos a los elementos formales y decorativos que caracterizan al barroco español. Comencemos por las plantas. De acuerdo con Antonio Bonet Correa, en España,

...salvo raras excepciones de casos aparte y extranjerizantes, los modelos de planta y estructura del conjunto fueron los mismos desde fines del siglo XVI hasta las postrimerías del barroco o inicio del neoclasicismo.<sup>265</sup>

Así, la planta rectangular con capillas laterales fue, según el autor citado, el tipo dominante en la arquitectura española y se da dentro de un esquema de casi absoluta regularidad. En esta clase de planta, la capilla mayor es recta y se encuentra en dos capillas o sacristías. Claro es que también se presentaron con cierta frecuencia las plantas de cruz latina y de tres naves, tal como afirma el mismo autor, para los casos concretos de Madrid y Galicia.<sup>266</sup>

Tal parece que en este aspecto, Andalucía fue una excepción. Antonio Sancho Corbacho comenta que en los arquitectos sevillanos se nota un claro deseo de realizar composiciones originales, principalmente en los últimos años del siglo XVII y primer cuarto del XVIII, cuando "...la planta de tradición mudéjar es sustituida con frecuencia por otras típicamente barrocas de mayor efecto expresivo, coincidiendo con ellas una gran riqueza ornamental en exteriores e interiores"<sup>267</sup> Cita como ejemplos las iglesias elípticas de los colegios de San Hermenegildo y de la Inmaculada, construidos en Sevilla a mediados del siglo XVII, así como la iglesia del colegio jesuita de Carmona, que también fue proyectado con ese tipo de planta en 1700, pero no fue construida, y finalmente, la planta circular con

<sup>264</sup> *Idem.*

<sup>265</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, p. 51.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 51. Antonio Bonet Correa: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, pp. 15-17.

<sup>267</sup> Antonio Sancho Corbacho: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, p. 13. Las "plantas de tradición mudéjar" son las de líneas rectas y su sentido espacial más sencillo.



hornacinas de la capilla del Sagrario de la parroquia de San Pedro, también en Carmona.<sup>268</sup> Por último, en ese listado debemos incluir la iglesia de San Luis de los Franceses -de la que ya he hablado- así como el panteón de los condes de Buenavista y la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria, en Málaga (1693-1700), de planta octogonal, y la planta elíptica del Oratorio de San Felipe Neri de Cadiz (1679-1719). Justo es decir que el edificio que al parecer inició el tipo de plantas centradas en Andalucía fue la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla,<sup>269</sup> realizada bajo proyectos de Hernán Ruíz II de 1558 a 1586; en este caso se trata de un edificio de planta elíptica derivada del diseño de Miguel Angel para la plaza del Capitolio de Roma.<sup>270</sup>

En otras regiones de España, también se realizaron algunas plantas de carácter más barroco, como las elípticas de la iglesia parroquial de Felanitx y de la sala Capitular de la Catedral de Palma de Mallorca (1691-1701).<sup>271</sup> Las ovals de las iglesias de las Bernardas de Alcalá de Henares (1617-1626) y de San Antonio de los Alemanes de Madrid (1624, de Pedro Sánchez).<sup>272</sup> La circular del Santuario de Loyola en el País Vasco (con una portada semioctogonal que se proyecta hacia el frente, proyectada en Roma por el arquitecto Carlo Fontana en 1681 y construida de 1689 a 1738).<sup>273</sup> Y, finalmente, los espacios octogonales con bóvedas elípticas presentes en la iglesia del colegio de San Albano de Valladolid (1672-1679) y la de Santa Clara de Peñafiel (de la última década del siglo XVII).<sup>274</sup>

Por último, debo hacer referencia a las iglesias con camarín que también modificaron, con la presencia de ese espacio, la distribución interior de los templos. De acuerdo con José Manuel Pita Andrade, su origen se remonta a los mediados del siglo XVII y aparece por primera ocasión en la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, proyectada en 1647 por Diego Martínez Ponce de Urrana y concluida en 1667. En este caso, se trata

...de un edificio de planta rectangular por fuera, que contiene un gran ovalo, destinado a los fieles, el referido camarín en la cabecera y sendas capillas laterales. Es preciso

<sup>268</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>269</sup> Información que agradezco al Doctor Emilio Gómez Piñol y procede de una investigación en proceso.

<sup>270</sup> Alfredo J. Morales: "La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII", pp. 198-207.

<sup>271</sup> José Manuel Pita Andrade: *La arquitectura española del siglo XVII*, p. 628.

<sup>272</sup> Antonio Bonet Correa: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, pp. 31-32.

<sup>273</sup> José Manuel Pita Andrade: *La arquitectura española del siglo XVII*, pp. 586-587.

<sup>274</sup> *Ibidem*, pp. 494-496.

insistir en la importancia que tuvo, a efectos devocionales y artísticos, la incorporación de este ámbito detrás del altar. Así no sólo gana en dimensiones la visión del templo, sino que surge un motivo, no exento de teatralidad, capaz de provocar efectos estéticos hasta ahora inéditos...<sup>275</sup>

No obstante, con excepción de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla, ninguno de estos espacios barrocos incluyeron soportes salomónicos. Lo que quiere decir, que, como ocurrió en México (tal como veremos más adelante), la presencia de ese elemento no afectó las soluciones espaciales; de hecho, el soporte salomónico se adaptó a los espacios tradicionales, originarios del siglo XVI, que fueron los más frecuentes en España.

De acuerdo con Antonio Bonet Correa, en donde puede señalarse mayor cambio en las iglesias barrocas de España es en los alzados, aunque acepta que estos cambios consistieron "...más en la supresión de los órdenes clásicos y su sustitución por elementos naturalistas o abstractos del nuevo orden decorativo..."<sup>276</sup> En términos generales, Fernando Chueca Goitia considera que "la arquitectura hispanomusulmana es una arquitectura de volúmenes..." y

esta "volumétrica" es siempre de formas cúbicas o poliédricas, aristadas, eludiendo en toda ocasión los cuerpos redondos...lo que ha dado lugar a la escasez de cúpulas españolas y a que en el barroco la forma esférica se sustituyera por la poliédrica de las cúpulas de cascos sobre tambor prismático...

lo que claro es, atribuye a la permanente influencia musulmana. Y concluye con una reflexión: "de la misma manera que España es un país sin cúpulas, y por eso sorprende más las innumerables que surgieron en Nueva España, es el pueblo por antonomasia de las torres."<sup>277</sup>

Ciertamente, la cúpula más difundida en España fue la que investigadores como Antonio Bonet Correa denominan "encamonada"<sup>278</sup>, es decir, la poliédrica que menciona Chueca Goitia, empleada al parecer por primera vez por el hermano Bautista y difundida por

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 612.

<sup>276</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, p. 51.

<sup>277</sup> Fernando Chueca Goitia: *Invariantes castizos de la arquitectura española*, p. 74.

<sup>278</sup> Antonio Bonet Correa: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, pp. 14-15.

fray Lorenzo de San Nicolás. Tuvo gran aceptación en España, especialmente en Madrid, pero también en Andalucía, donde la empleó Leonardo de Figueroa en obras como la iglesia de San Pablo. Esto es importante hacerlo notar, porque la presencia de cúpulas rematadas en chapitel afectan necesariamente el alzado y, por lo tanto, el espacio de los edificios, tanto al exterior, como al interior. Claro es, que aunque no fueran lo más común, también existieron cúpulas semiesféricas en España, como la de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, en este caso con soportes salomónicos -como vimos-, pero la relación entre esa columna con cúpulas esféricas tampoco es clara, recordemos que el mismo Figueroa empleó salomónicas en la cúpula -de raigambre más antigua- de la iglesia de San Pablo.

Como afirma Fernando Chueca Goitia, España es el país de la torres y, de todas las regiones, quizá sea Andalucía la más representativa en ese sentido. Pero no sólo por eso, sino también porque fue en torres andaluzas donde encontramos el empleo de soportes salomónicos, conviene recordar lo que sobre ellas ha escrito Antonio Sancho Corbacho: hasta el siglo XVI se pueden mencionar tres clases de torres: la de tipo mudéjar, "...frecuentemente con un hueco en cada fachada y rematada con un tejado a cuatro aguas o azotea...", la espadaña conventual y la de un solo cuerpo de campanas. En el siglo XVII surgen la torre triangular -con sólo dos fachadas-, las torres con con dos o más cuerpos de campanas y, se populariza el tipo de un solo cuerpo de campanas con remates diversos: bulbosos, como en la iglesia de Nuestra Señora de la O, en Sevilla, y chapiteles, como los empleados por Leonardo de Figueroa en obras como la torre de Santa Catalina y las del patio del colegio seminario de San Telmo.<sup>279</sup>

Las torres sevillanas en las cuales se incorporaron columnas salomónicas son del tipo de un solo cuerpo de campanas y sus remates son de dos clases: bulboso en el caso de la iglesia de Nuestra Señora de la O y en chapitel, como el de la iglesia de San Román. O sea, que en este caso, la aparición de este soporte tampoco determinó la tipología de las torres.

En cuanto a las fachadas, el tipo que más nos interesa es el de las conocidas como fachadas-retablo. Ya vimos que su origen se remonta a la construcción de la capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés de Madrid y durante el siglo XVII fue en portadas, cuya tipología se asemeja a la de esa capilla, donde encontramos con más frecuencia columnas

<sup>279</sup> Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, pp. 30-32.

salomónicas. Aunque no podemos soslayar que las hubo más ricas, como la de la ya citada iglesia de Santa María de Elche (que posee también columnas salomónicas) y la de la Cartuja de Jerez de la Frontera, del año de 1667 y atribuida a Alonso Cano, la cual, como dice George Kubler, aunque está dividida en siete partes, "...parece de diez, por la reduplicación o seccionamiento de las zonas básicas...",<sup>280</sup> pero no posee columnas salomónicas. Todas, en cambio, tienen un común denominador que es, como afirma Kubler, que su movimiento "...no se transfiere de dentro a fuera o viceversa, sino que concierne al movimiento vertical de la fachada sola, según un plan que remite la mirada del espectador de abajo arriba sin retroceso".<sup>281</sup> Para conseguir ese sentido ascensional emplearon varios recursos como la disminución de soportes en los cuerpos altos, frontones rotos, cornisas mixtilíneas ascendentes, etcétera. Pero, como vimos, dentro del grupo de estas fachadas-retablo, las hubo que no abandonaron el esquema tradicional manierista de superposición de cuerpos, como la de la iglesia de Entrimo, ya del siglo XVIII.

Ahora bien, al igual que en la Nueva España, fue en la ornamentación donde en España se manifestó plenamente el barroco en la arquitectura, tal como ocurrió durante el protobarroco. José Manuel Pita Andrade (entre otros estudiosos) explica el fenómeno de la siguiente manera:

La concreción del barroco acaba ofreciéndose como una realidad palpable en el último tercio del siglo XVII, que dentro de España termina cuando los grandes artífices del arte churrigueresco inician su labor. Llegamos a 1700 cuando va a producirse en nuestro país, al igual que en otros, esa eclosión de formas ampulosas que, no obstante, podrán conciliarse con estructuras relativamente simples y que tal vez sirvan para hallar una constante en la arquitectura de todo el siglo. Aquí las distorsiones borrominescas resultan esporádicas. Tal vez porque pervivió como un "invariante castizo"...el afán por mantener y desarrollar volúmenes cúbicos con espacios "apaisados" que al final quedarían cubiertos por las sartas de frutas, por las hojarascas y placas recortadas capaces de vigorizar, con notas superpuestas y adjetivas, formas y volúmenes sobriamente estructurados. Así, al final de nuestro barroco nos ofrece esos mismos contrastes que encontrábamos en las últimas etapas del arte musulmán, en la Alhambra de Granada, donde los muros más sencillamente trazados servían de soporte a las más ricas y espectaculares formas ornamentales.<sup>282</sup>

<sup>280</sup> George Kubler: Arquitectura de los siglos XVII v XVIII, pp. 76-79. Este autor considera "errónea" la atribución de esta fachada a Alonso Cano.

<sup>281</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>282</sup> José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española del siglo XVII, p. 434.

Los motivos ornamentales y los materiales con que fueron elaborados dependieron de cada región de España, de manera que son muy variados y, por el momento, me es imposible clasificarlos todos, pues el tema rebasa, con mucho, los límites de esta investigación. Sin embargo, haré mención de algunos de ellos que los especialistas han encontrado como más frecuentes en ciertos sitios donde aparece con más frecuencia el soporte salomónico en arquitectura. Respecto a Madrid, Antonio Bonet Correa considera que

en la segunda mitad del siglo XVI la hojarasca adquiere formas espinosas o crece en abundantes roleos, del mismo tipo que los de los retablos o las pinturas decorativas al fresco. El tratamiento de lo vegetal se hace cada vez más menudo y delicado, como si sus modelos procediesen de la metalística.

e insiste en que “en lo constructivo ninguna novedad importante impedirá este desarrollo meramente ornamental.”<sup>283</sup>

En Galicia, en cambio, el mismo autor encuentra que durante el barroco aparecen los trofeos clásicos, combinados con la decoración vegetal de origen manierista italiano, “...bóvedas divididas en casetones con nervios fuertemente resaltados”, balaustradas, acróteras, pirámides, pináculos y sartas de frutas -estas últimas, como uno de los elementos más característicos del barroco gallego-, mezclados con edículos de líneas quebradas, frontones, cornisas y remates “...de efectos vistosos y ricos...”; además de ménsulas, consolas, tarjas y cartelas con motivos vegetales y figuras humanas variadas. Motivos que se encuentran en capiteles, enjutas, frisos e intradoses de bóvedas y cúpulas, todo ello tallado en la piedra misma, de la cual, la más frecuente es la de granito que, como bien dice Antonio Bonet Correa, fue labrada “...con gran sentido plástico, ya jugoso o ya de masas y volúmenes abstractos...”<sup>284</sup>

En cuanto a Andalucía, Antonio Sancho Corbacho distingue cinco diferentes tipos de materiales empleados en la ornamentación: ladrillo, cerámica policromada, yesería, madera y piedra. Y por el tipo de motivos empleados, encuentra tres estilos combinados: “clásico”, plateresco y barroco. En ladrillo, dice el autor, se siguen dos criterios distintos en cuanto a

<sup>283</sup> Antonio Bonet Correa: Iglesias barrocas madrileñas, p. 41.

<sup>284</sup> Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, pp. 73-74.



los motivos decorativos utilizados: florales, "...inspirados en la decoración retablística..." y elementos geométricos, que sustituyeron a los primeros en el siglo XVIII. La decoración de tipo vegetal consistía lo mismo en hojas de acanto que "...en tallos jugosos que se desarrollan en roleos, fruteros y guirnaldas...", combinada también con cariátides renacentistas. De acuerdo con Sancho Corbacho,

en las últimas obras en las que intervino Leonardo de Figueroa puede ya apreciarse la evolución hacia otro criterio ornamental distinto, donde domina la moldura, la composición a base de filetes y baquetones, que desarrollan las más caprichosas formas en una complicada combinación de curvas, contracurvas y ángulos rectos o agudos.<sup>285</sup>

Como comentamos al inicio de este apartado, al incluirse los soportes salomónicos en la arquitectura española, aparece por lo general en medio de un programa decorativo muy rico, al cual sirve de refuerzo.

En conclusión, el contexto arquitectónico de España en el cual encontramos los apoyos salomónicos es, a mi entender, el siguiente: plantas por lo general tradicionales, esto es, no barrocas (con la excepción hasta ahora conocida de la iglesia de San Luis de los Franceses, de Sevilla); alzados, más novedosos por la incorporación de ornamentaciones cada vez más ricas, que por sus elementos tectónicos y, cuando éstos aparecen, no incluyen soportes salomónicos (con la misma excepción antes citada). Las fachadas en las que aparecen soportes salomónicos fueron, entre los años treinta-cuarenta y setenta del siglo XVII, de composiciones manieristas, como se manifiesta en las obras de Martín de Olinda, en Valencia. A partir de los años ochenta, el diseño de las portadas fue barroco, pero, en general del tipo más temprano surgido en la capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés de Madrid, esto es: un cuerpo en el cual los apoyos se adelantan hacia el frente, y un ático al nivel del paramento (con excepciones notables como la portada de la iglesia de Santa María de Elche). Es importante hacer notar la incorporación de apoyos salomónicos en cúpulas, torres, interiores de iglesias y claustros, aunque su estructura no se afectara por su presencia (con la multitudada excepción de la iglesia sevillana de San Luis). Los programas decorativos en los que aparecen los soportes salomónicos fueron los acostumbrados en cada zona aún en

<sup>285</sup> Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, pp. 14, 32-36, 45-46.



obras que no incluyeron este elemento: de nuevo, su presencia no afectó el programa decorativo, ni el tipo de talla, ni los materiales empleados.

Bajo estas circunstancias, podemos decir que la función principal que cumplieron los soportes salomónicos en España, al menos durante el siglo XVII, fue la decorativa, por ello su presencia no afectó ni alteró las características de la arquitectura de aquel tiempo, como ya lo había hecho notar Antonio Bonet Correa, quien afirma textualmente que "su uso no desafía ni rompe violentamente con el sentido espacial clasicista..."<sup>286</sup> De hecho, entonces, fueron los soportes salomónicos los que se adaptaron a esas características arquitectónicas.<sup>287</sup>

De lo ocurrido, desde el punto de vista arquitectónico, durante aquel siglo, sólo podemos citar tres ejemplos de columnas salomónicas que cumplieron una tarea de verdadero soporte tectónico: las de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla, las de la Casa Dalmases de Barcelona y las que contemplaba el proyecto de Domingo Antonio de Andrade para una iglesia que probablemente fuera a ser dedicada a Santa María Salomé, en Galicia. Pero de todas ellas, sólo en la de San Luis encontramos un espacio diferente al manierista.

En cuanto a las características de los soportes salomónicos en la arquitectura española del siglo XVII, podemos mencionar los siguientes tipos principales:

Tritóstilas, con el primer tercio recto, como las de la iglesia de la Asunción de Liria, en Valencia; las de la de Santa María de Elche, en Alicante; las de la iglesia de Montesión, en Palma de Mallorca, y las de algunas obras de Leonardo de Figueroa: el claustro de San Acasio y el interior y la portada de la iglesia de San Luis, ambas en Sevilla. Así como las columnas que poseen las torres de las iglesias sevillanas de San Román y Nuestra Señora de la O.

<sup>286</sup> Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII p. 66.

<sup>287</sup> De acuerdo con el Dr. Ricardo Prado Núñez, a quien agradezco su comentario, "la explicación de esto es muy clara desde el punto de vista estructural: la capacidad de carga de una columna salomónica es aproximadamente un 60% menor que otra recta del mismo diámetro. O sea que una columna recta de una sección circular X resistirá casi dos veces más que una salomónica cuya sección en el imoscapo sea igual a X. Por lo tanto la columna salomónica en arquitectura, se usa con función ornamental, ya que como elemento de carga hubiera dado secciones desproporcionadas, no así en algunos casos de retablos en los cuales la carga axial es muy poca por estar hechos con materiales ligeros, como la madera".

Con un helicoide que arranca desde la basa, como las de las iglesias valencianas de San Miguel de los Reyes y San Andrés, así como las de la torre de Santa Catalina, asimismo en Valencia; las de la parroquial de Caldas de Montbuy, en Cataluña, y las de la Casa Dalmases, de Barcelona.

Columnas entorchadas: como las que tienes las portadas de las iglesias de Santa María de Elche, en la Alicante, y la parroquial de Entrimo, en Orense.

Pilastras salomónicas, como las que tuvo el claustro de San Pablo, de la ciudad de Sevilla.

Desde el punto de vista decorativo, las hubo desnudas, como las de los presbiterios de la Catedral de Valencia y de la iglesia de San Pablo de Sevilla, así como las del interior de la iglesia de San Luis de los Franceses, también en la capital hispalense.

Decoradas sólo en las gargantas, como las de la iglesia de San Andrés y la torre de Santa Catalina, ambas en la ciudad de Valencia; las de la iglesia de Santa María de Elche, en Alicante; las de la parroquial de Caldas de Montbuy, en Cataluña y las de la Casa Dalmases, en Barcelona.

Las hubo también con la decoración sólo en los senos, como las columnas de la torre de Nuestra Señora de la O, de Sevilla; y decoradas en senos y gargantas, como las de la iglesia de Montesión, en Palma de Mallorca; las del claustro de San Acasio, de Sevilla, y las de la iglesia parroquial de Entrimo, en Orense.

Cabe destacar que en arquitectura, no se presentaron soportes salomónicos de orden monumental, con excepción de las que se encuentran en el interior de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla.

Asimismo, como en los retablos, las columnas salomónicas que aparecen en la arquitectura barroca española, poseen un recorrido helicoidal muy uniforme y una proporción equilibrada entre senos y gargantas.

Además, también es preciso hacer notar que la mayor parte de las columnas salomónicas empleadas en la arquitectura española, son exentas, excepción hecha de algunas de las que aparecen en las obras de Leonardo de Figueroa en Sevilla (como las de la portada de la iglesia de San Luis, y las de la cúpula y la espadaña de la parroquia de La Magdalena, de Sevilla) y las de la torre de Santa Catalina de Valencia. Ello, desde luego es una muestra

más de la relación que mantuvo ese soporte con la arquitectura española tradicional del siglo XVII, al mismo tiempo que en ese sentido también se enlaza con los retablos salomónicos que tuvieron siempre soportes exentos; pero es uno de los factores que, sin duda alguna aleja a la arquitectura española con columnas salomónicas de la novohispana, en la cual, según veremos, siempre, sin excepción, se utilizaron soportes adosados. Desde el punto de vista compositivo, esta característica también es muy importante, pues gracias a ella, las portadas españolas pudieron desarrollarse en varios planos hacia el frente: dos, como en el caso de la de la iglesia de San Andrés de Valencia, o hasta cuatro, como en la de la parroquia de Entrimo, en Orense.

Con todo ello, podemos concluir, que la influencia que pudieron recibir los arquitectos españoles del siglo XVII, realmente fue sometida a la tradición local, sin sujetarse a dogmas ni reglas precisas, dando también libertad a su propia creatividad.

En relación a la influencia que a su vez la arquitectura española de aquella época pudo tener en la arquitectura novohispana, desde la perspectiva propuesta por investigadores como Diego Angulo y Antonio Bonet Correa (tal como vimos al inicio de este apartado), parece realmente difícil de precisar: es importante establecer que aunque parece más sencillo hablar de una relación entre Andalucía y México por aspectos como la utilización del ladrillo, de las yeserías y de los azulejos. En cuanto al empleo y tipología de las columnas salomónicas, resultó tardía. Aunque no podemos dejar de reconocer que resulta hasta cierto punto explicable la relación que los estudiosos citados establecieron entre Leonardo de Figueroa y Cristóbal de Medina, pues Figueroa parece ser uno de los arquitectos más imaginativos y creativos de España, lo que se manifiesta no sólo en sus soluciones espaciales y decorativas, sino en la variedad tipológica de los soportes salomónicos que empleó.

Pero en relación con las obras anteriores de otras regiones de España, independientemente de que primero tendríamos que saber si fueron grabadas y conocidas aquí, podemos encontrar -como veremos en otro capítulo- ciertas similitudes, en cuanto a la utilización y tipología de las columnas salomónicas, con obras como las portadas de las iglesias valencianas de San Martín de los Reyes y de la Asunción de Liria, y, muy especialmente, con la de Montesión, de Palma de Mallorca, pero también, tanto por lo que

se refiere a su contexto arquitectónico, como por su tipología, los soportes salomónicos novohispanos presentan diferencias importantes respecto a las españolas, como también comprobaremos más adelante. Por tanto, también en este aspecto tendríamos que ser más críticos frente a la historiografía tradicional y más propositivos, tal vez, en cuanto a la utilización que los arquitectos de la Nueva España pudieron hacer de los modelos tradicionales: de los modelos comunes a la arquitectura con columnas salomónicas europea y americana.

### El urbanismo en tiempos del barroco

Estrechamente relacionado a la arquitectura, se encuentra el urbanismo. Sin pretender realizar un estudio exhaustivo de este tema, que bien merecería una investigación aparte, me ha parecido conveniente recordar las características del tejido urbano durante la época del barroco en algunas ciudades europeas y, claro es, en la ciudad de México. La importancia de traer a cuento este asunto radica en que en aquel tiempo existió una verdadera relación entre los edificios y su entorno: a veces, tanto edificios como traza urbana eran proyectados de manera integral y, otras, los edificios debían adaptarse al trazo urbano del sitio donde se levantaban, pues el espacio arquitectónico no sólo se limitaba al interior de los monumentos (de la puerta hacia adentro), sino que se extendía a la traza urbana (la puerta como límite del espacio exterior).

Ejemplo de lo primero fue, sin duda, la ciudad de Roma, la cual desde el siglo XVI sufrió una serie de transformaciones en sus características edilicias gracias, principalmente, a la política urbanística de los Papas, que la llevaron a conformarse en una ciudad barroca en todos los aspectos edilicios, pues como bien afirma José Pijoán, en la Roma de entonces, "...edificar fue casi sinónimo de urbanizar..."<sup>288</sup> De acuerdo con Paolo Portoghesi, la idea fue que la ciudad, en cuanto organismo, pudiese adquirir un significado, un contenido inmediatamente comunicable, en este caso, las nuevas aspiraciones didácticas y proselitistas de la Iglesia que surgieron con Sixto V.<sup>289</sup> En opinión de Portoghesi, precisamente a partir

<sup>288</sup> José Pijoán: Arte barroco en Francia, Italia y Alemania..., pp. 359-362.

<sup>289</sup> Paolo Portoghesi: Roma barroca, pp. 40-41.

del “plano sixtino”, Roma se convirtió en una ciudad experimental, capaz de producir núcleos urbanos de excepcional calidad formal y adquirir la fisonomía de un verdadero organismo en el que se equilibran “las razones” del poder y los intereses de la comunidad.<sup>290</sup>

Como es sabido, a partir del plan regulador de Sixto V, se trazaron las grandes vías que marcan, todavía hoy, los ejes principales de la Roma pontificia. Sus puntos focales fueron los grandes monumentos de la época, los obeliscos antiguos y las dos columnas imperiales: Trajana y Antonina. Además, se abrieron plazas con las indispensables iglesias y las siempre espectaculares fuentes.<sup>291</sup> Por su parte, Gregorio XIII dejó, entre otras obras, la bula Quae publice utilia que emitió el año de 1574 y de la cual derivaría, con pequeñas variantes, el reglamento edilicio de la Roma barroca.<sup>292</sup>

Con estas bases, los sucesivos pontífices llevaron a cabo muchas obras arquitectónico-urbanísticas de diversa índole: constructivas, reconstructivas, de restauración y de beneficencia y servicio social. Entre las primeras, destaca la transformación que Inocencio X (1644-1655) promovió en la plaza Navona, cuyo objetivo fue, al decir de Paolo Portoghesi, convertir ese amplísimo espacio en “...recuerdo viviente de la ciudad imperial...”,<sup>293</sup> lo cual consiguió con el conjunto integrado por el palacio Pamphili, la fuente de los Cuatro Ríos y la nueva iglesia de Santa Agnese, ayudado, por supuesto, por los magníficos proyectos de Francesco Borromini.

Otros pontífices, como Alejandro VII (1655-1667) afrontó los problemas de zonas más alejadas del núcleo central, como las plazas de San Pedro y la del Popolo.<sup>294</sup> Otros más, como Inocencio XII (1691-1700) se ocuparon de acciones edilicias de tipo benéfico y de asistencia social. A él se debe, por ejemplo la conclusión del hospicio de San Francisco de Ripa Grande, el palacio de Justicia de Montecitorio (realizado sobre un proyecto de Carlo Fontana) y la Aduana de Tierra, utilizando la columnata del templo de Neptuno.<sup>295</sup>

Finalmente, merece mención especial, la actividad realizada por Urbano VIII (1623-1644) quien amén de haber consagrado la basílica de San Pedro en 1626 y de haber

<sup>290</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>291</sup> José Pijoán: Arte barroco en Francia, Italia y Alemania..., pp. 359-362.

<sup>292</sup> Paolo Portoghesi: Roma barroca, pp. 40-41.

<sup>293</sup> Ibidem, pp. 46-47.

<sup>294</sup> Ibidem, pp. 47-48.

<sup>295</sup> Ibidem, pp. 49-51.

construido la residencia de Castelgandolfo, llevó a cabo un plan orgánico de restauración de iglesias antiguas, cuyo valor histórico y religioso "...contrastaba con las condiciones muchas veces desastrosas" en las que se encontraban.<sup>296</sup>

Es decir, que en la Roma barroca todos los aspectos edilicios fueron tomados en cuenta para transformar la ciudad tanto en sus espacios interiores, como en los exteriores y hacer ambos acordes entre sí (a veces por contraposición) y complementarios, otorgando unidad a los conjuntos.

En cuanto al aspecto visual, en la ciudad española de Santiago de Compostela encontramos el mismo efecto, aunque los recursos de que echaron mano los artistas fueron otros. Como han demostrado Antonio Bonet Correa y María del Socorro Ortega, en aquella ciudad gallega se "...explotó el retorcido trazado medieval inspirándole un sentido teatral que, originario de Italia, logró obras maestras."<sup>297</sup> Como bien explica Bonet Correa,

cuando el trazado es tortuoso se utiliza éste para que el elemento de sorpresa se goce en ejes visuales con perspectivas que, a pesar de ser cerradas, producen un efecto monumental. Cuando se trata de grandes espacios, los ejes son rectos y abiertos. La ciudad se ordena de acuerdo no a conglomerados, sino por una armonía del conjunto...El monumento está dispuesto y trazado de acuerdo con su ubicación, buscando los efectos. Sus proporciones están pensadas en estrecha ligazón con el lugar en que se encuentra y con los otros edificios que le circundan... El edificio está concebido en relación con la totalidad, con el conjunto.<sup>298</sup>

Aunque en Galicia esta labor adquirió su mayor importancia hasta el siglo XVIII, desde el siglo XVII se ensancharon y arreglaron plazas y calles, se restauraron murallas, se labraron fuentes, se rehicieron pavimentos, etcétera. Se construyeron, desde luego, nuevos edificios, especialmente casas de tipo palaciego cubiertas con una muy rica ornamentación. Pero también se arreglaron las fachadas de las casas ya existentes y esta labor, como afirma María del Socorro Ortega, desempeñó un papel muy importante en los cambios urbanísticos de Santiago de Compostela, pues en gran parte esas fachadas remozadas serán "...las que configuren y cambien la fisonomía de la nueva ciudad..."<sup>299</sup> Aspecto importante en esta

<sup>296</sup> *Ibidem*, pp. 45-46.

<sup>297</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, pp. 83-84. María del Socorro Ortega: "Aspectos urbanísticos del barroco compostelano", pp. 163-187.

<sup>298</sup> Antonio Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, p. 80.

<sup>299</sup> María del Socorro Ortega: "Aspectos urbanísticos del barroco compostelano", pp. 163-187.



remodelación de fachadas fue la supresión de los voladizos y de los portales que habían caracterizado la arquitectura civil compostelana desde la época medieval, pero que hacían más estrechas y oscuras las calles de esa ciudad.<sup>300</sup>

Sin embargo, Santiago de Compostela parece ser una excepción entre las ciudades españolas en cuanto a las transformaciones que sufrió en sus características urbanas durante los siglos XVII y XVIII. Como ha hecho notar Fernando Chueca Goitia, de los espacios compartimentados y de los conventos encerrados en grandes muros que responden al sentimiento de intimidad de la vida musulmana, surgió la ciudad típicamente española "...que bien podemos llamar ciudad-convento, en contraposición a la ciudad-palacio del barroco europeo que aquí trataron de implantar los Borbones."<sup>301</sup> De ahí que, en opinión de dicho autor, la mayor aportación de la arquitectura española sean las plazas mayores cuya presencia se afianzó en el siglo XVII. Como antecedentes manieristas de esas plazas, Chueca Goitia cita espacios cerrados y claustrales como el Palacio de Carlos V en Granada y el monasterio del El Escorial. En cuanto a conjuntos barrocos con ese mismo sentido, ese autor cita la Clerecía de Salamanca y el hospital de los Venerables de Sevilla.

Por su parte, José Manuel Pita Andrade piensa que junto con las plazas, conviene recordar el significado que pudieron tener las calles mayores dentro del siglo XVII como eje urbano que recorrería la ciudad de extremo a extremo. No obstante, reconoce también que "...tal vez resulte arriesgado hacer excesivas generalizaciones sobre su posible estructuración como elemento urbanístico dentro del siglo..." XVII, pues, dice, "...la calle mayor llega a la época barroca con antecedentes medievales muy concretos y a veces sin un nexo con la plaza."<sup>302</sup>

De todo ello concluye que fácilmente se puede reconocer "...los cortos alcances que tuvieron en la España del siglo XVII las experiencias urbanísticas..." y, como Chueca Goitia, concluye que la ciudad barroca española "acabó siendo absorbida por la ciudad-convento"<sup>303</sup>.

---

<sup>300</sup> Idem.

<sup>301</sup> Fernando Chueca Goitia: Invariantes castizas de la arquitectura española, p. 94.

<sup>302</sup> José Manuel Pita Andrade: La arquitectura española en el siglo XVII, p. 437.

<sup>303</sup> Idem.

El sentido urbanístico que tuvo España, muy diferente al de Roma, condicionó la construcción de los monumentos. Al no haberse hecho una planeación conjunta de edificios y entorno urbano (con excepción de Compostela, en la medida de lo posible), los monumentos se vieron obligados a adaptarse al espacio exterior, casi siempre pre-existente. Así, por ejemplo, en Madrid, Antonio Bonet Correa observa que la colocación de sus edificios resulta a veces humilde respecto a su contexto urbano

...cómo incluso se esconden y carecen de los ejes de visión característicos del barroco en Italia y Austria, por no citar Francia. Su lujo y ostentación parece guardarse para ser únicamente disfrutado de cerca o en su interior.<sup>304</sup>

La importancia de los atrios en las iglesias madrileñas no sólo tiene que ver con su simbolismo, sino también con aspectos espaciales entre las fachadas de los templos y las calles donde éstos se encontraban. El propio Bonet Correa explica que, especialmente en las calles más estrechas,

...proporcionaron un espacio suficiente para que las fachadas, que carecían de un eje frontal de visibilidad, pudiesen ser contempladas más fácilmente. Con los pórticos, que a manera de nártex se colocaban a los pies de la iglesia, bajo el coro alto, las lonjas son un elemento esencial en la arquitectura religiosa madrileña de la época.<sup>305</sup>

En Andalucía encontramos un fenómeno similar. De acuerdo con Bonet Correa, en aquella Provincia las ciudades pueden clasificarse en dos tipos bastante definidos: las de llanura y las de sierra. Entre las primeras pueden citarse como ejemplos Sevilla, Palma del Condado y Ecija, y entre las segundas, Arcos de la Frontera y Ronda. Además, menciona un tipo intermedio de ciudad escarpada de origen medieval como Osuna y Antequera, "...cuya estructura se divide en ciudad alta o vieja y ciudad baja con su calle para la carretería y plazas para mercados o ferias". Pero en ningún sitio -y menciona a Medinasidonia en Cadiz, Fernán Nuñez en Córdoba, Olivares y Osuna en Sevilla- se presenta, afirma el autor,

...el tipo de ciudad ducal a lo italiano. Los grandes de España no tuvieron ni la capacidad ni la fortuna disponible para tales empresas, limitándose a construir un

<sup>304</sup> Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, p. 80.

<sup>305</sup> Antonio Bonet Correa: Iglesias madrileñas del siglo XVII, pp. 13-14.

palacio, una plaza o fundar un convento. Una ciudad mitad estatal y mitad ducal como Sanlúcar de Barrameda puede mostrar este fracaso, imponiéndose a la postre el antiguo destino histórico señorial transformando la ciudad en ciudad de patronazgo y conventual.<sup>306</sup>

La remodelación de las ciudades se llevó a cabo hasta el siglo XVIII en aspectos como la uniformidad de alturas y fachadas, como se observa en la calle de San Fernando de Sevilla donde todavía subsisten casas del año de 1760<sup>307</sup> y en la apertura de plazas octogonales, como la de Archidona, realizada de 1780 a 1786 por Francisco de Astorga y Antonio González Sevillano,<sup>308</sup> ya con un sentido ilustrado y, por lo tanto, racionalista. De esta manera, podemos decir que durante el siglo XVII la arquitectura barroca en Andalucía se tuvo también que adaptar al entorno urbano pre-existente, cuyas características fueron las peculiares de esa zona, como lo demuestra la planta de la iglesia de San Luis de los Franceses, de Sevilla, la cual, como vimos en el apartado anterior, tuvo que limitar su fachada precisamente a la traza de la calle donde se encuentra emplazada.

En la Nueva España también ocurrió algo similar: fueron los monumentos los que tuvieron que adaptarse a la traza urbana existente y casi intocada desde el siglo XVI. No podemos entrar a detallar la historia -por demás conocida- de la traza en damero que caracterizó (con excepción de los reales de minas) a las ciudades novohispanas más importantes. Podemos, en cambio, recordar que tuvo tal éxito que en las Ordenanzas de Pobladores de 1573, expedidas para regular la construcción de las ciudades hispanoamericanas se incluyen preceptos para que las calles estuvieran dispuestas ortogonalmente, existiera una plaza central y los edificios públicos se edificaran alrededor de ella.

Como hemos visto, la plaza mayor tiene su antecedente inmediato en España, a partir de los espacios conventuales cerrados, sin embargo, es preciso también precisar que existen diferencias en cuanto a función y, también en cuanto a forma, entre aquéllas y las hispanoamericanas, ya resaltadas por Antonio Bonet Correa. En primer lugar, la plaza mayor en hispanoamérica fue "...el punto de partida para crear 'ex-novo' la ciudad...", en cambio

<sup>306</sup> Antonio Bonet Correa: Andalucía barroca, pp. 230-232.

<sup>307</sup> Ibidem, p. 238.

<sup>308</sup> Ibidem, p. 246.

en España, “su formación...se debe a la utilización como mercado de los espacios extramuros en una de las principales salidas de la ciudad...” que paulatinamente, al ir creciendo las ciudades, se fueron incorporando a su núcleo.<sup>309</sup> Por lo mismo, en las plazas mayores de Hispanoamérica se encuentran -como dije- los edificios más representativos del poder de los españoles: político, religioso y administrativo, además del comercial, de manera que su función es también simbólica, por ello dentro de sus límites se encuentran la catedral, el palacio del virrey o gobernante, el ayuntamiento, la fuente pública, la picota, la cárcel. Las plazas mayores españolas, en cambio, son básicamente “espacios cívicos, sin edificio religioso dentro de su contorno...” y cuya función es fundamentalmente comercial.<sup>310</sup> Claro es que no debemos olvidar que tanto en España como en Hispanoamérica, las plazas mayores han sido, desde su creación, escenario de fiestas y ceremonias públicas.

Ello determinó también algunos de los elementos formales que las conforman. Por ejemplo, como apuntó el autor citado, en las plazas españolas todos los edificios son porticados, no así, lógicamente, en las plazas hispanoamericanas.<sup>311</sup> A eso tenemos que agregar que, salvo algunas excepciones (como los casos de Moyagua de Estrada, en Zacatecas y el Parián de Santiago Tlaquepaque, en Jalisco, ambas ya muy alteradas), las plazas, concretamente las novohispanas, nunca fueron cerradas.

Por su parte, la traza reticular tiene, por supuesto, un claro antecedente manierista demostrable a través de tratados de arquitectura, como el de Leon Battista Alberti, en la cual lo característico fueron ciudades con calles recortadas en ángulo recto, con ejes de simetría y amplias perspectivas. Sin embargo, también debemos recordar que, concretamente en la ciudad de México, ese concepto moderno de ciudad coincidió con la que poseía Tenochtitlan, de manera que Alonso García Bravo pudo aprovechar muchos de sus elementos para realizar el proyecto de la ciudad virreinal, como las calzadas de acceso (Tacuba, Tepeyac e Iztapalapa) e incluso las acequias que, en cierta medida, afectaron la traza rectilínea que se deseaba.

Es muy importante anotar que ese tipo de traza agradó siempre tanto a los habitantes de la Nueva España como a los viajeros que la visitaban, por lo que nunca

<sup>309</sup> Antonio Bonet Correa: El urbanismo en España e Hispanoamérica, pp. 79-80.

<sup>310</sup> Idem.

<sup>311</sup> Idem.

pretendieron cambiarla. No fue incapacidad por parte de los arquitectos ni falta de interés de las autoridades, en realidad todos aceptaron y desearon mantener la traza urbana tradicional, tal como se demuestra fácilmente en los testimonios literarios y gráficos de la época virreinal, desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII y formó parte importante de la exaltación de la “grandeza mexicana”, característica de la cultura criolla. A manera de ejemplo, podemos citar a algunos autores que se refirieron a la ciudad de México, como, desde luego, a Francisco Cervantes de Salazar, quien escribió en 1554 que

...las calles todas son tan anchas que holgadamente pueden ir por ellas dos carros que el uno vaya y el otro venga, y tres a la par; son muy anchas y derechas...<sup>312</sup>

Por su parte, Bernardo de Balbuena en 1602 afirmó:

De sus soberbias calles la realeza,  
a las del ajedrez bien comparadas,  
cuadra a cuadra, y aun cuadra pieza a pieza;  
porque si al juego fuesen entabladas,  
tantos negros habrá como blancos,  
sin las otras colores deslavadas.<sup>313</sup>

Cuando esas perspectivas se vieron alteradas por diversos problemas, los propios vecinos de la ciudad protestaron, pues sentían que se afectaba lo que para ellos era la belleza de la ciudad. Así por ejemplo, Francisco de la Maza encontró las siguientes noticias al respecto: En 1615 un vecino comunicó al Ayuntamiento

...que tenía unas “casas grandes” por Jesús María pero enfrente estaban “dos pedazos de casas viejas que quitan la vista”, por lo que pidió se pusieran “en traza y se les de nivel y derecera”. Y otro vecino pedía que se acabara de arreglar una calle por el convento de San Juan de la Penitencia “para que no haya callejones que sirvan de ladroneras contra la policía y buen adorno de una ciudad tan principal y de tanto lustre como ésta.”<sup>314</sup>

<sup>312</sup> Francisco Cervantes de Salazar: México en 1554, p. 167.

<sup>313</sup> Bernardo de Balbuena: Grandeza Mexicana, p. 17.

<sup>314</sup> Francisco de la Maza: La ciudad de México en el siglo XVII, pp. 59-60.

Un viajero como Thomas Gage, también compartió el gusto por esa ciudad de traza rectilínea y amplias perspectivas, por lo que en 1625 escribió que las calles de la ciudad de México eran

anchísimas: en las más estrechas pueden ir de frente tres carrozas, y seis lo menos en las mayores, lo que le da a la ciudad apariencia de más grande...<sup>315</sup>

Gran parte de esas descripciones se pueden comprobar en el plano titulado Forma y levantado de la ciudad de México realizado el año de 1628 por el arquitecto Juan Gómez de Trasmonte.<sup>316</sup> El plano se encuentra en perspectiva con una vista de la ciudad desde Chapultepec. Sus calles son rectas, cortadas efectivamente en ángulo recto y solamente las acequias alteran la traza ortogonal de la ciudad.

De la época del barroco, también tenemos testimonios de ese aprecio por la traza de la ciudad. Así, fray Baltazar de Medina escribía en 1683 con orgullo:

...sus calles en crucero de oriente a poniente, de norte a sur, tan iguales todas, parejas y reguladas por nivel, que estando en la plaza mayor se ven todos los confines de la ciudad y de tanta anchura y capacidad que caben parados cuatro coches de grandísimo número...<sup>317</sup>

De opinión similar fue Giovanni Francesco Gemelli Carreri, quien en 1694 dejó testimonio de que las calles de la ciudad de México eran

...anchas a catorce varas y tan iguales, que por cualquiera calle se ven los confines de ella...<sup>318</sup>

El plano de la ciudad, de fines del siglo XVII, conocido como el de los Condes de Moctezuma, vuelve a representar, como el de Juan Gómez de Trasmonte, una traza rectilínea, afectada solamente por las ya citadas acequias. Por lo tanto, es claro que sobre esta traza se edificaron los monumentos que hoy calificamos de barrocos, los cuales, al no poder invadir calles y plazas con su presencia y, mucho menos alterar su traza de líneas

<sup>315</sup> Thomas Gage: Nueva relación que contiene los viajes..., p. 175.

<sup>316</sup> De este arquitecto hablamos ampliamente en el Capítulo I de este estudio.

<sup>317</sup> Fray Baltazar de Medina: Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México, fol. 234 vto.

<sup>318</sup> Giovanni Francesco Gemelli Carreri: Viaje a la Nueva España, pp. 21-22.



rectas, tuvieron que hacerlo hacia lo alto. De esta manera, en el plano citado se alzan torres y cúpulas y, quizá por lo mismo, José Antonio de Villaseñor y Sánchez comentaba con gusto todavía a mediados del siglo XVIII que

...aunque ha crecido el número de sus habitantes, se ha acomodado en menos recinto formal, por ocuparse el aire con sus altos, ciñéndose a menos ámbito lo muy lucido de la ciudad.<sup>319</sup>

Es decir, que se prefirió elevar los edificios antes que alterar la traza y cuando esto llegó a ocurrir por mala disposición de los inmuebles, las protestas se presentaron incluso a fines del siglo XVIII, como se manifiesta en el testimonio de un anónimo cronista que nos cuenta, respecto a las calles, que se notaba ya

...un absoluto abandono y torpeza, no labrándose con la dirección y simetría que las primeras obras, sino torciendo o angostando las calles, de un modo que han privado al casco de la ciudad y a sus habitantes de la hermosura material y de la salubridad con que circularía el aire, dejando, si hubiese unos dilatados puntos de vista, un horizonte agradable y seguido.<sup>320</sup>

Por supuesto, el texto de este cronista coincide con el gusto neoclásico que, a través de la Academia de San Carlos, se implantó en la Nueva España, pero, como hemos visto, también durante el barroco el tipo de traza de la ciudad de México se trató de mantener: las alteraciones que sufría se consideraron descuidos y, por lo tanto, ni siquiera fueron tomadas en cuenta por los cronistas de esa época.

Es así, que podemos concluir que, desde el punto de vista formal, el urbanismo de las ciudades novohispanas durante la época del barroco fue en realidad el urbanismo manierista al cual se adaptaron los edificios, tanto en sus espacios internos como externos, pues todo formó parte de la concepción edilicia integral de la ciudad, tal como veremos en otro capítulo. En ese sentido, el urbanismo novohispano se hermana al de España, pues en ninguno de los dos casos se modificó con el cambio del estilo artístico, con excepción, como he dicho, de Santiago de Compostela.

<sup>319</sup> José Antonio de Villaseñor y Sánchez: *Theatro Americano...*, t. I, p. 33.

<sup>320</sup> *Reflexiones y apuntes sobre la ciudad de México...*, p. 47.

No debo, sin embargo, cerrar este apartado sin hacer una acotación que me parece de gran importancia: tanto el trazado viario como los edificios que lo limitaban, además de cumplir una función morfológica, debieron tener algún sentido simbólico determinado por propio desarrollo de la vida comunitaria, por sus usos y costumbres, como las celebraciones de fiestas, autos de fe, procesiones, entradas de virreyes y arzobispos, etcétera, todo ello ya poco reconocible por la pérdida de muchos elementos simbólicos que permitían su lectura, lo que ha generado que este aspecto haya sido poco tomado en cuenta en los estudios.

Por ejemplo, en la ciudad de México, la presencia de los nichos en las esquinas de las casas y las “estampas” de los templos y las propias portadas de las iglesias, además de engalanar los muros, marcar la presencia del Santísimo Sacramento y manifestar la advocación de las iglesias, debieron señalar rutas procesionales, cuya iconografía se completaría con los monumentos efímeros de todo tipo, como piras, arcos, carros y altares. Quizá en el estudio de esos aspectos encontremos otras razones, además de la estética, para entender mejor la persistencia que mostraron los habitantes de la ciudad de México en tratar de mantener su traza urbana tal como fue creada.

### **La columna salomónica en pintura, dibujos y tapices**

Como bien afirma Juan Antonio Ramírez, los pintores se adelantaron a los arquitectos “...reconstruyendo ideales Templos de Salomón con este tipo de columnas”,<sup>321</sup> de manera que también a las pinturas con columnas salomónicas se les ha llegado a considerar, al menos en teoría, como modelos de la arquitectura salomónica, al mismo tiempo que son, sin duda, uno de sus antecedentes.

Al parecer, uno de los primeros pintores que empleó columnas salomónicas en las representaciones arquitectónicas de sus obras fue Jean Fouquet, quien hacia 1470-1475 ilustró la traducción francesa de las Antigüedades Judías de Flavio Josefo. En la escena “La entrada de Herodes en Jerusalén” hizo emerger un “...edículo con seis columnas torsas bajo el cual está el ‘altar mayor’ con el sacerdote arrodillado que agita un incensario.”<sup>322</sup>

<sup>321</sup> Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., pp. 139-140.

<sup>322</sup> Ibidem, p. 140. Faustina Torre: “La columna salomónica en la pintura española”, p. 723. Esta autora asegura que Jean Fouquet fue “el primer pintor que empleó columnas salomónicas”.

Como bien afirma Faustina Torre, "...Fouquet imitó las columnas del Vaticano..."<sup>323</sup> incluso al deja visible al público un fuste que arranca con hojas en el imoscapo y que está dividido en las cuatro tradicionales secciones en que se dividieron también las vitíneas, alternando en ellas estrías helicoidales y amorcillos. Sin embargo, también presentan diferencias respecto a aquéllas: mientras las columnas vaticanas poseen cuatro secciones distribuidas en cinco espiras, las de la obra de Fouquet tienen, como he dicho, cuatro secciones, pero en igual número de ondulaciones. Además, a decir de Faustina Torre, el artista francés aumentó considerablemente el tamaño de los putti.<sup>324</sup>

En la escena "Profanación del Templo por las tropas romanas" que Jean Fouquet realizó también para las Antigüedades... de Josefo, la composición, tal y como comenta Juan Antonio Ramírez, es muy similar a la de la imagen anterior, pero al fondo del templete "...está el arca de la alianza sostenida por dos querubines con las alas desplegadas..."<sup>325</sup> En las columnas salomónicas de esta obra, Fouquet dejó visibles cinco ondulaciones divididas en cuatro secciones, como las vitíneas y, como ellas, alternan nuevamente estrías helicoidales y amorcillos, sin embargo, en los soportes de la obra del pintor francés, la ondulación de los fustes es más pronunciada.

Como se puede apreciar, desde muy temprano los artistas mostraron independencia respecto al modelo de inspiración que tuvieron, pues si bien tomaron como punto de partida las obras más prestigiadas de aquel momento, no se sujetaron a copiarlas, sino que, a partir de ellas, crearon su propia versión de los soportes salomónicos.

Ahora bien, como es sabido, la columna salomónica tomó carta de naturaleza en la pintura cuando Rafael la utilizó en los cartones que pintó para que se mandaran elaborar varios tapices para el Vaticano. La serie de cartones a la que todos los autores hacen referencia es la que versó sobre los Hechos de los Apóstoles, que fue encargada al artista el año de 1515 y realizada con la colaboración de Giovanni da Udine. Los tapices se

<sup>323</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", pp. 723-724.

<sup>324</sup> Idem.

<sup>325</sup> Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 140. Fouquet también empleó columnas salomónicas en "Los desposorios de la Virgen", miniatura incluida en el Libro de las Horas de Etienne Chavalier. De acuerdo con la descripción de Faustina Torre, en esta obra "...un pórtico renacentista acoge a la Virgen y San José y testigos del acto. Los dos soportes que lo sostienen dividen el fuste en cinco partes, tres con estrías helicoidales y las restantes con ramajes de vid y amorcillos; su contorno es muy sinuoso y el color dorado de las columnas contrasta notablemente con el malva de los pedestales": "La columna salomónica en la pintura española", pp. 723-724.

elaboraron en Bruselas en los talleres de Pieter van Aelst y fueron colocados en la Capilla Sixtina en el espacio que quedaba libre bajo las pinturas del Perugino, el Pinturicchio y Boticelli.<sup>326</sup>

De esta serie, el cartón que se refiere a “La Curación del paralítico” y que se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres, posee columnas salomónicas, hecho significativo, pues es el único de toda la serie cuya historia, según la tradición, se desarrollaba dentro del Templo de Jerusalén. De acuerdo con la versión de Rafael, el Templo está constituido por varias naves divididas por columnas de cinco ondulaciones divididas en cuatro secciones, en las que se alternan estrias helicoidales y guías de vid y amorcillos. Sus modelos fueron, evidentemente, las legendarias columnas del Vaticano, con las que mantiene similitudes como las características antes citadas y las acostumbradas hojas en el imoscapo, pero de las que sin embargo se aleja en otras cuestiones, como el tipo de ondulación del fuste que es, desde luego, más suave que el perfil de las vitineas. En opinión de Faustina Torre, esta diferencia se debe a que en las columnas de Rafael “...las gargantas han perdido su característica concavidad ante la proyección dada a los senos.”<sup>327</sup> En lo personal pienso que más bien tanto senos como gargantas se alejan de la torsión para volverse columnas realmente ondulantés, en las cuales tanto senos como gargantas se insinúan sin exageración. Es decir que Rafael, como Fouquet y otros artistas cuya obra analizaré más adelante, tomaron de las columnas vitineas su perfil, pero no la torsión del fuste.

Faustina Torre menciona otra serie de tapices para el Vaticano también realizados tomando como base otros cartones de Rafael, esta vez con el tema de la Vida de Cristo.<sup>328</sup> De esta serie, el tapiz que interesa para esta investigación es el que tiene el tema de “La presentación de Jesús en el Templo”. Las columnas que flanquean la puerta del Templo y enmarcan la escena, también son helicoidales, pero presentan diferencias respecto a las de “La Curación del paralítico”, como el hecho de dividir el fuste en cinco secciones y que éstas

<sup>326</sup> Faustina Torre: “La columna salomónica en la pintura española”, p. 724. Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., pp. 140-141. Luisa Becherucci: “Raphael and Painting”, pp. 180-182. Alessandro Marabottini: “Raphael’s Collaborators”, pp. 200-201, 216-218.

<sup>327</sup> Faustina Torre: “La columna salomónica en la pintura española”, p. 724.

<sup>328</sup> Faustina Torre: “Estudio sobre la columna salomónica”, pp. 78-80, 85-87, 95. Debo decir que esta autora es la única que menciona esta serie y no proporciona ninguna información acerca de su localización.

son asimétricas. Además, son más anchas y una de ellas se adelanta y queda desalineada respecto a las demás. Por otra parte, como las vitineas, alternan estrias helicoidales (en la primera y tercera secciones) y amorcillos; resulta extraño que en la cuarta y la quinta secciones se repitan los mismos motivos de recubrimiento: amorcillos, lo que las aleja de las columnas vaticanas, que fueron su modelo, como se aparta de él en el hecho de no pronunciar mucho las sinuosidades y producir una ondulación más suave y abierta.

Como afirma Faustina Torre, las columnas de "La Curación del Paralítico" y de "La presentación de Jesús en el Templo" pueden relacionarse con las columnas vitineas de los grupos I y II de la clasificación realizada por John Ward Perkins.<sup>329</sup>

Ahora bien, mientras en Bruselas se tejían los tapices de Rafael, León X determinó decorar la Sala de Constantino en el Vaticano. Al morir Rafael en año de 1520, las obras quedaron a cargo de Giulio Romano y Giovan Francesco Penni.<sup>330</sup> De los cuatro frescos el que más interesa a este estudio es "La donación de Roma al Papa Silvestre I" que reproduce la basílica construida precisamente por Constantino y al fondo se levanta el antiguo ciborio que tiene al frente cuatro columnas helicoidales, las cuales, sin duda, recuerdan las vitineas, aunque con una ondulación mucho más tímida.

De Giulio Romano es también "La Circuncisión" que se exhibe en el Museo del Louvre. En esta obra Romano desarrolla la escena dentro de un Templo cuyas naves se encuentran separadas por columnas salomónicas, y al fondo, en un nicho, representó el candelabro de siete brazos y el arca. Las columnas se muestran más cercanas a los modelos del Vaticano que las representadas por Rafael. Al público dejan ver cuatro ondulaciones pronunciadas, divididas en cuatro secciones en las que se alternan amorcillos y estrias helicoidales.<sup>331</sup>

Otra obra que resulta interesante para el estudio de la columna salomónica es la que aborda el tema de "El Niño Jesús discutiendo con los Doctores en el Templo" o "Disputa de Jesús con los Doctores", realizada por Ludovico Mazzolino hacia 1519-1520 y que se

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>330</sup> Alessandro Marabottini: "Raphael's Collaborators", pp. 291-293. Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 725.

<sup>331</sup> Juan Antonio Ramírez: *Construcciones ilusorias...*, p. 141. Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 726, da cuenta de otra obra de Giulio Romano con columnas salomónicas: "Venus y Adonis sorprendidos en el baño" que está en la *Sala di Psiche* del Palacio de Te de Mantua (1526-1535); en ella aparece representada una columna salomónica "...inspirada en las vitineas, pero dando al fuste una torsión más suelta que en aquellas".

exhibe en la Galería Doria Pamphili de Roma. La escena se desarrolla dentro del Templo y frente a un edículo sostenido por dos pilares y dos columnas salomónicas. Como bien ha observado Juan Antonio Ramírez, los fustes de estas columnas son delgados "...y poseen cualidades semicaligráficas",<sup>332</sup> efecto conseguido por su blancura, lo que hace destacar su perfil. Dejan ver tres ondulaciones amplias e irregulares. Son columnas bastante más fantasiosas y menos apegadas a los tradicionales modelos vaticanos que las de Rafael y Giulio Romano.

Sin embargo, el artista que al parecer inició un desprendimiento real de los modelos del Vaticano fue Giorgio Vasari. Como ya lo hizo notar Faustina Torre, en sus frescos "Paulo III distribuye los honores" y "Nombramientos de Cardenales por León X" del salón del Palazzo de la Cancillería de Roma, del año de 1546,

...las numerosas figuras se acomodan en naves adinteladas soportadas por columnas helicoidales totalmente pictóricas, caprichosas, irreales, manieristas. En las del fresco de Paulo III contrasta la voluminosidad del primer tercio acanalado con el adelgazamiento y total asimetría de los restantes senos cubiertos de relieves vitíferos; un alto, estrecho, desproporcionado capitel compuesto les da cima. Pero la imaginación de Vasari hizo aún más alejadas de la realidad las columnas de la escena del Papa humanista y mecenas. Sus senos caídos que apenas dejan asomar las gargantas, se llenan de amorcillos que parecen escapar.<sup>333</sup>

En efecto, Vasari se despega de los modelos vitíneos tradicionales y de ello dan cuenta no sólo los elementos señalados por Faustina Torre, sino también el hecho de alejarse del perfil ondulante al convertir a esas columnas en giratorias: al contrario de lo que hacen Fouquet y Rafael, a Vasari le interesó más la torsión de las columnas que la ondulación de su perfil. Además Vasari, parece aprovechar las posibilidades efectistas y pictóricas de las salomónicas con el objeto de crear un soporte fantástico que mantiene relación con los modelos vaticanos sólo en la "idea" de representar una columna helicoidal sin intención ni de copiar aquellos modelos ni de dotarlos de cualidades tectónicas, lo que se refuerza por el hecho de que, como afirma Juan Antonio Ramírez, la incorporación de estas columnas en la

<sup>332</sup> Juan Antonio Ramírez: *Construcciones ilusorias...*, p. 140.

<sup>333</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 726. Juan Antonio Ramírez: *Construcciones ilusorias...*, p. 141, también hace referencia a "La presentación de la Virgen" que se encuentra en la Galería Nazionale di Capodimonte en Nápoles, obra de Vasari con columnas salomónicas.



obra "Paulo III distribuye los honores" se debe a que con ellas Vasari "...pudo introducir subrepticamente la idea de Pablo III Farnesio como sucesor directo y legítimo de San Pedro, nuevo Salomón..."<sup>334</sup> como lo harán con frecuencia otros artistas, tal como veremos después. Es decir, que en esta obra, las salomónicas tienen un sentido más alegórico que arquitectónico, lo que favoreció su representación más libre e imaginativa.

En la National Gallery de Londres existe una obra, atribuida a Marcelo Venusti, que representa "La expulsión de los mercaderes", realizada a partir de algunos diseños de Miguel Angel para el grupo de figuras, aunque, en opinión de Juan Antonio Ramírez, también se perciben ciertas influencias del decorado creado por Giulio Romano.<sup>335</sup> Las columnas salomónicas se yerguen detrás de Cristo y de los mercaderes, flanqueando el Sancta Santorum donde se encuentra el menorah. Los fustes arrancan de un anillo de hojas en el imoscapo y se desenvuelven en cinco espiras que realmente parecen tener torsión, divididas en tercios por medio de anillos: el primero posee estrías helicoidales, en tanto los otros dos están cubiertos por hojas de parra. La caña, además, se va adelgazando conforme alcanza altura, hasta llegar al capitel de orden compuesto. Sus senos son amplios y redondeados y en igual proporción se encuentran las gargantas.

Como lo mencionó ya Faustina Torre, el tratamiento que el artista dio a estas columnas salomónicas es muy similar al que daría Bernini a los soportes del Baldaquino de San Pedro,<sup>336</sup> sin que esto quiera decir que se pueda señalar una influencia directa del autor de esa pintura sobre Bernini, en cambio, se puede precisar un gusto artístico más general de clara filiación manierista, compartido y aceptado por los artistas, incluso en el siglo XVII.

Como fruto de su estancia en Roma ocurrida entre 1539 y 1541, el pintor portugués Francisco D'Ollanda realizó un código de dibujos que editó Elías Tormo bajo el título de Os disenhos das Antigualhas que vio Francisco D'Ollanda, pintor português. Entre estas antigüedades, en la quinta lámina reproduce "hasta en el mínimo detalle" la Columna Santa del Vaticano, con la figura de Cristo apoyándose en ella frente a dos personajes que atentos

<sup>334</sup> Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 141.

<sup>335</sup> Idem.

<sup>336</sup> Idem.

lo miran, con lo que D'Ollanda da "...crédito a la pía leyenda medieval que nació en torno a las columnas vitíneas de San Pedro."<sup>337</sup>

Por ser realmente una copia, esta representación mantiene las características de la antigua columna: cinco espiras divididas en cuatro secciones, alternando estrías helicoidales y amocillos, con los senos redondeados y gargantas amplias y proporcionadas; rematando en capitel compuesto.

Otra obra de Francisco D'Ollanda en la que aparecen columnas helicoidales es la que tiene el tema del "Juicio de Salomón" que se encuentra en el códice titulado De Aetatibus Mundi Imagines comenzado en 1545.<sup>338</sup> En opinión de Juan Antonio Ramírez, el edificio que se representa en esta obra es muy diferente a los típicos templos romanos, de donde concluye que D'Ollanda

...ha pretendido, sin duda, reproducir las proporciones y la dimensión aproximadas que, según el texto bíblico, tenía el Santuario: 60 codos de longitud, 20 de anchura y 30 de altura (I Reyes 6, 2)...<sup>339</sup>

El pórtico del edificio está sostenido por columnas salomónicas sobre las que se levanta un frontón curvo. El fuste posee cinco espiras divididas en igual número de secciones (una más que las vitíneas). Sus senos son redondeados y las gargantas muy angostas, con lo que consiguen una trayectoria giratoria, pero su perfil no es ondulante, como las había imitado D'Ollanda en la Columna Santa. Es decir, que al realizar la representación del Templo de Salomón, el artista no se sujetó a reproducir las características de las columnas que había conocido, sino que, al ser al fin y al cabo, una representación imaginaria, recreó también las columnas a partir solamente de la "idea" del helicoide, sin copiar ninguna, tal vez confiado en las diferencias que, como hemos visto, también presentan cada uno de los grupos de la columnas vitíneas.

Entre los artistas italianos que más explotaron la sensualidad de las columnas salomónicas en fondos arquitectónicos ilusorios, se encuentra, sin duda, Paolo Veronese, de quien se conservan varias obras con este tipo de soporte. En orden cronológico encontramos

<sup>337</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 725.

<sup>338</sup> Francisco Cordeiro Blanco: "Identificación de una obra desconocida de Francisco de Holanda", pp. 1-37.

<sup>339</sup> Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., pp. 126-127.

inicialmente “El Triunfo de Mardoqueo” que el Veronese pintó en uno de los medallones del techo del templo de San Sebastián de Venecia el año de 1556.<sup>340</sup> En ella, una serie de personajes aparecen en lo que parece una loggia con columnas salomónicas, de las cuales se alcanza a distinguir dos: en la que está en segundo plano, apenas se perciben tres espiras con estrías helicoidales, y la que está en primer plano nos deja apreciar la monumentalidad que el pintor concedía a las salomónicas. De ella, dejó visibles cuatro potentísimas espiras, distinguiendo el primer tercio que hizo rescorrer por estrías helicoidales, en tanto que el otro tercio visible posee decoración vegetal, finalmente, siguiendo la tradición, un cinturón de hojas rodea el imoscapo. Las columnas se apoyan sobre un muy alto pedestal que aumenta la magestuosidad de las columnas y arrancan de un cinturón de hojas de parra colocado en el imoscapo.

En el friso que rodea todo el contorno de la nave y flanqueando nichos con profetas y sibilas que acompañan el “Martirio de San Sebastián”, el Veronés volvió a representar columnas salomónicas, en este caso, completas. Del imoscapo, rodeado por hojas, se elevan cinco espiras divididas en tercios en lo que se alternan estrías helicoidales con decoración vegetal, hasta rematar en un capitel compuesto. Sobre el fondo oscuro del paramento, el pintor hizo resaltar las columnas blancas, imitando el mármol. Son gruesas y potentes, y su perfil es giratorio, pero no se inclina hacia los costados, sino que son columnas centradas, lo que, a decir verdad, les resta monumentalidad.

En 1561 el Veronese inició la magnífica decoración de la Stanza dell’Olimpo de la Villa Barbaro de Maser que había construido Palladio. En ella utilizó con profusión el soporte salomónico. En la bóveda representó “La Giustiniani Barbaro e la nutrice al balcone”, donde la dueña de la villa se asoma ante la balaustrada delimitada por un par de columnas salomónicas muy blancas, que contrastan con el vivo colorido del ropaje de los personajes.<sup>341</sup> El mismo tipo de soporte se repite en el costado opuesto, donde se encuentran retratados otros personajes de la familia. Estas columnas dejan visibles cuatro anchas espiras en perspectiva, divididas en igual número de secciones en las que los senos son muy

<sup>340</sup> Faustina Torre: “La columna salomónica en la pintura española”, pp. 726-727.

<sup>341</sup> Idem.

redondeados y las gargantas muy amplias, de manera que el perfil es ondulante. En su recorrido se alternan estrias helicoidales y hojas de parra.

En 1568, el Veronés también utilizó columnas salomónicas en la escena de “La Anunciación” que pintó en un medallón del techo de la Capilla del Rosario del templo de San Giovanni e Paolo, de Venecia.<sup>342</sup> Las salomónicas flanquean la representación central. A la derecha aparecen dos columnas, en tanto que a la izquierda se alcanzan a distinguir tres, como tres son las secciones que se observan, distribuidas también en tres espiras irregulares rematadas con un capitel corintio. En los tercios se alternan estrias helicoidales con decoración vegetal. Huelga decir que su perspectiva las dota de una gran monumentalidad.

Por último, debemos mencionar el “Triunfo de Venecia”, que representó en el techo de la Sala del Consejo Mayor del Palacio Ducal de aquella ciudad, el año de 1584.<sup>343</sup> Nuevamente un par de salomónicas flanquean la escena central. Sus características son parecidas a las de sus obras anteriores: arrancan en un imoscapo con hojas de parra, su fuste posee cinco espiras y está dividido en cuatro secciones en las que se alternan estrias helicoidales y hojas de parra hasta alcanzar un capitel compuesto. Sólo que estas columnas son mucho más esbeltas que las de sus obras anteriores y su perfil es giratorio.

Indudablemente los modelos de Paolo Veronese fueron las columnas del Vaticano y es preciso destacar que, pese a la sensación de fantasía que transmiten sus columnas pintadas, todas tienen una torsión muy marcada y son muy arquitectónicas, lo que marca una diferencia importante con las de artistas como Vasari.

Al decir de Faustina Torre, “la columna salomónica dentro de la pintura española aparece por vez primera en el retablo de la Capilla del Nacimiento...” de la Catedral de Sevilla que realizó Luis de Vargas el año de 1555. El artista andaluz la utilizó en una de las tablas de la predela que representa “La presentación de Jesús en el Templo” tanto en los soportes que sostienen el baldaquino, como en los que aparecen en segundo plano. Como bien apunta la autora citada, en estas columnas,

lejana queda el modelo de las vitineas vaticanas; Vargas divide el fuste en dos partes solamente, hacia su mitad, mediante un anillo liso y gira en tres espiras apenas

<sup>342</sup> Idem. En la cédula de la pintura que está en la capilla se registra la fecha “ca. 1562”.

<sup>343</sup> Idem. Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., pp. 141-142.

proyectadas. Las gargantas son difícilmente identificables, el primer seno es de gran voluminosidad. La decoración de tipo vegetal muy escasa, olvidándose las clásicas estriás helicoidales que lucen las salomónicas a partir del imoscapo. Curiosamente el capitel es de orden jónico, y no compuesto como el de las vitíneas.<sup>344</sup>

Es claro que en ese sentido de libertad Vargas se hermana con artistas manieristas, italianos como Vasari, al sólo mantener el modelo Vaticano como referencia, pero sin intentar copiarlo "al pie de la letra", prueba de ello es que sus senos y gargantas son irregulares y disminuyen su grosor conforme alcanzan altura, solución que utilizaría Bernini, años más tarde, en su famoso Baldaquino.

Otra obra de Luis de Vargas que posee columnas salomónicas es la "Purificación" que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En ella, detrás del sacerdote, se eleva un arco de medio punto apoyado en jambas cajeadas con impostas y el intradós, casetonado y decorado con cuadrifolias y metopas. Adosadas a las jambas se elevan

dos columnas helicoidales se desplantan de elevados pedestales con herma en el ángulo; enormes hojas de acanto presenta el imoscapo y la caña se divide también en el centro mediante un doble anillo que aloja querubines. Pámpanos, vides y amorcillos decoran la superficie; el capitel compuesto deriva claramente del cartón de Rafael.<sup>345</sup>

De estas columnas se dejan visible al público sólo dos senos, ciertamente separados por un doble anillo con querubines. Los senos son redondeados y muy amplios, en tanto que las gargantas son angostas y poco profundas. Su perfil es ondulante.

En 1557 el flamenco Pedro de Campaña realizó otras obras en la capital hispalense con columnas salomónicas: "Los Desposorios" y "La Coronación de la Virgen",<sup>346</sup> tablas que se encuentran en el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana de Triana. En la primera, en el ángulo superior derecho de la escena y detrás de los protagonistas y testigos del acto, aparece un templete sostenido por columnas. La más próxima al espectador luce un capitel jónico y estriás helicoidales que parecen afectar la caña, en tanto que ésta se estrangula a la

<sup>344</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 727.

<sup>345</sup> *Idem*. Diego Angulo Iñiguez: *Pintura del Renacimiento en Ars Hispaniae*, p. 219, fig. 228.

<sup>346</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", pp. 727-728. Diego Angulo Iñiguez: *Pedro de Campaña*, pp. 25-29, láms. 28-30.

altura de su centro. Los personajes impiden ver el resto de la caña, pero lo que de ella se aprecia, es muy similar a la que se encuentra en "La Coronación de la Virgen".

En esta última obra, una nave de columnas se eleva en el costado izquierdo, detrás de la Virgen. La caña de estas columnas están divididas, como las de la "Presentación" de Luis de Vargas, en dos partes a la altura del centro: en la parte superior, están recorridas por estrías helicoidales, en tanto que la inferior la cubren ramajes, invirtiendo de esta manera la colocación tradicional de estos recursos. Su capitel, como los empleados por Vargas, es jónico.

Cierra el siglo XVI el edificio que más influencia ejerció en el arte español: el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, en cuya decoración trabajaron varios artistas italianos. Entre ellos se encuentra Pellegrino Tibaldi, quien en 1588 sustituyó a Federico Zuccaro y "...pintó nuevamente varios frescos de Zuccaro que habían sido picados en el claustro..."<sup>347</sup> del citado monasterio, en los que utilizó el soporte salomónico. Entre ellos, se puede mencionar "Los Desposorios", los cuales, al decir de Juan Antonio Ramírez,

...están más próximos a la tradición de G. Romano con un espacio abovedado central marcado en escorzo por columnas salomónicas y una cúpula insinuada en el centro que nos permite pensar en una iglesia similar a la pintura atribuida a M. Venusti.<sup>348</sup>

Sólo que en este caso, son cuatro hileras de columnas las que separan las naves que conducen al menorah. Estas columnas son tritóstilas: el primer tercio posee estrías helicoidales, en tanto los otros dos guías de hojas. Sus senos son redondeados y las gargantas muy angostas. El fuste disminuye su grosor conforme se eleva para alcanzar el capitel corintio, al estilo de Vasari. Pese a que sus modelos debieron ser las columnas salomónicas del Vaticano, su representación es más pictórica que arquitectónica, con la peculiaridad de que mientras el primer tercio es ondeante, los dos superiores, son giratorios.

Las otras obras en las que Tibaldi utilizó el soporte salomónico en el claustro escurialense son: "La Presentación de María en el Templo", "Jesús entre los Doctores" y "La expulsión de los mercaderes del Templo", en ésta última obra, las salomónicas se

<sup>347</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 728.

<sup>348</sup> Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 141.



encuentran solamente en el menorah. De todas, los mejores helicoides son los que aparecen en "La Presentación de María en el Templo", pues son las que presentan un dibujo más preciso y cuidadoso en los elementos ornamentales que cubren todo el fuste, amén de que son las más arquitectónicas de todas.

Asimismo, el año de 1592 en la Biblioteca de ese mismo monasterio, Pellegrino Tibaldi desarrolló una pintura con el tema de "Cenón de Elea seguido de sus discípulos ante las puertas de la Verdad y la Falsedad", en la cual se "...destaca una salomónica carente totalmente de ornamentación, luciendo la blanca desnudez de sus senos y gargantas."<sup>349</sup> De esta columna sólo se alcanzan a apreciar dos amplios senos redondeados y gargantas abiertas, con lo que se logra un perfil ondulante. Sin embargo, esta columna parece mucho más arquitectónica que las que aparecen en "Los Desposorios".

De lo ocurrido en la pintura con columnas salomónicas durante el siglo XVI, vale la pena destacar en primer lugar, la influencia obvia y decisiva que tuvieron las columnas del Vaticano, las cuales, sin embargo, no fueron copiadas textualmente por los artistas, sino que éstos realizaron interpretaciones diversas y personales de ellas, mostrando finalmente diferencias entre sus creaciones y los modelos que les sirvieron de inspiración o puntos de referencia. Esas diferencias van desde la colocación de la ornamentación, como las de Pedro de Campaña, hasta el tipo de recorrido que tuvieron las cañas: ondulantes (premonitorias o fuentes de inspiración del "ordene corinto supremo" de Guarino Guarini), como las de Jean Fouquet y Rafael, giratorias (indicando el retorcimiento del fuste) como las de Giorgio Vasari, Paolo Veronese, Luis de Vargas, Pedro de Campaña y Pellegrino Tibaldi. Dentro de este último grupo, se distinguen también las que manifiestan un perfil ondulante, como las del Veronese. Vargas, Campaña y Tibaldi, y las que poseen un perfil sinuoso, como las de Vasari.

Entre las columnas salomónicas pintadas, las hubo con una cierta intención arquitectónica, como las de Paolo Veronese, las de Luis de Vargas, las de Pedro de Campaña y las de Pellegrino Tibaldi. De tal manera, que dentro de lo fantasiosas que son esas columnas pintadas, parece que se puede establecer una relación más cercana entre ellas

---

<sup>349</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 728.

y la arquitectura que entre ésta y las columnas representadas por Giorgio Vasari, quien aprovechan en mayor medida las posibilidades imaginativas de la pintura.

Ahora bien, cabe hacer la distinción entre aquellas columnas que poseen características formales que las hacen parecer arquitectónicas -como las que he citado- y las que "simulan" realizar una función realmente arquitectónica, es decir, que se debe distinguir la función que cumplen con su presencia los soportes salomónicos en cada caso, lo que, como veremos, poco o nada tendrán que ver con la forma que los artistas le dieron. Así, por ejemplo, en medio de su fantasía, las columnas de las obras de Jean Fouquet, de Girorgio Vasari, de Ludovico Mazzolino, de Pellegrino Tibaldi, de Francisco d'Ollanda, la mayor parte de los frescos de Paolo Veronese y las pinturas de Luis de Vargas y de Pedro de Campaña, pretenden cumplir la función de soportes arquitectónicos sosteniendo techos, bóvedas y cornisas. Como lo hacen, por supuesto, las de Rafael en "La Curación del Paralítico", las de Giulio Romano y Marcelo Venusti, cuyas soluciones formales corresponden más a obras de caracter tectónico.

En cambio, en obras como "La Presentación en el Templo" de Rafael, y "El Triunfo de Mardoqueo" de Paolo Veronese, el soporte helicoidal aparece solamente como una referencia simbólica, sin intención de cumplir ninguna función práctica.

Llegado el siglo XVII, como bien afirma Juan Antonio Ramírez, "...el número de columnas salomónicas sobrepasa cualquier posibilidad razonable de análisis particularizado",<sup>350</sup> de manera que habremos de conformarnos con una especie de muestreo, para darnos idea de la forma en que la salomónica fue representada en Europa.

Comenzaremos por la "Alegoría de la Paz" del pintor francés Simón Vouet (1590-1649) que se encuentra en el Museo del Louvre.<sup>351</sup> Detrás de la escena principal aparecen tres grandes espiras de una dorada columna salomónica con senos redondeados y gargantas amplias, cubiertas todos por guías de hojas de acanto. Su perfil es ondulante, pero se acentúa la torsión del fuste y su carácter arquitectónico. Además de debe hacer notar que la proporción entre senos y gargantas es equilibrada, su caña ya no está dividida en secciones y

<sup>350</sup> Juan Antonio Ramírez: *Construcciones ilusorias...*, p. 142.

<sup>351</sup> Philippe Daudy: "El siglo XVII", P. 460.

ya no se representan las estrías helicoidales. En resumen, de las columnas vitíneas sólo se conserva la "idea" de representar una columna helicoidal y el imoscapo cubierto de hojas.

En la escena de "La Presentación de Jesús en el Templo" del también francés Sebastián Bourdon (1616-1671), conservada en una colección particular, como afirma Juan Antonio Ramírez,

...testimonia bien el carácter escenográfico de la arquitectura pintada: hay fragmentos inconexos de pórticos más una escalera "prestada" por las presentaciones de María tradicionales. Lo sorprendente aquí es ese gigantesco y arbitrario fuste torso que se eleva tras los personajes...<sup>352</sup>

La fantástica columna helicoidal deja lucir dos voluminosos, redondeados y desnudos senos centrales con una garganta formada por el retorcimiento de la caña. Está desnuda y, al tener cubierta la parte superior por nubes, acentúa su carácter ilusorio, un tanto fantasmal, pero decididamente simbólica. Desde el punto de vista formal, como lo hizo notar Ramírez, este signo arquitectónico (igual que en la obra de Vouet) realmente ya no parece derivar de las columnas vitíneas, sino que su modelo parecen ser los tratados de arquitectura. De acuerdo con este autor, "tras la Regola de Vignola muchos autores se ocuparon, efectivamente, de modo 'correcto' y regular de trazar la columna en espiral."<sup>353</sup> Y la columna de este cuadro es realmente helicoidal, como lo es la que aparece en la obra titulada "Alejandro Magno en el Templo de Jerusalén" de Sebastiano Conca, que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.

Como en la obra anterior, la columna se eleva detrás de los personajes centrales, sólo que en lugar de verse cubierta por nubes, la envuelve un cortinaje. De ellas, Juan Antonio Ramírez afirma que, por su diseño

...bien podría haberse inspirado en la columna "mosayca" de Caramuel o, más probablemente, en tratados como L'Architettura civile de F. Galli-Bibiena (Parma, 1711) o en grabados de la Perpectiva Pictorum atque Architectorum del padre Andrea del Pozzo (Roma, 1693-1702).<sup>354</sup>

<sup>352</sup> Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., pp. 142-143.

<sup>353</sup> Idem.

<sup>354</sup> Idem

Incluso posee la guía de hojas recorriendo las gargantas como Juan Caramuel la dibujó en su tratado.

Ahora bien, pese a la indiscutible presencia de los tratados existentes en aquel momento, como el de Vignola y de la influencia que ejercieron en la pintura y, por supuesto (tal como hemos visto) en la arquitectura, no se olvidó ni se acabó con el prestigio del modelo original, es decir, de las columnas vitineas, muy especialmente de la Columna Santa, de manera que los artistas también siguieron representando columnas al estilo de las vaticanas, como se demuestra en el artista que mayor difusión dio a la columna salomónica vía pinturas y tapices durante el desarrollo del arte barroco: Pedro Pablo Rubens. Como bien afirma Faustina Torre, la sola enumeración de las obras de este artista en las que aparece este soporte, sería prolija<sup>355</sup>, por lo que me parece conveniente centrarme en aquéllas que ejercieron mayor influencia en la pintura novohispana, me refiero, por supuesto, a la serie de cartones para realizar los tapices del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, que el artista flamenco ejecutó de 1627 a 1628 por encargo de la Gobernadora de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia, con el objeto de que "...el monasterio no necesitase más pedir prestados tapices para las grandes solemnidades."<sup>356</sup> El tema de la serie fue el Triunfo de la Eucaristía, y fue tejida en Bruselas en los talleres de Jean Raes, quien recibió la ayuda de los tapiceros Jacques Geubels, Jacques Fobert y Jean Vervoert.<sup>357</sup> De ella, el propio Rubens mandó hacer grabados (como lo acostumbraron muchos artistas), con lo que se consiguió que su difusión fuera muy amplia, tal como nos lo mostrarán algunos pintores de la Nueva España.

Los tapices que poseen columnas salomónicas enmarcando las escenas son: "Carro triunfal eucarístico de la Iglesia", "La Eucaristía y los sacrificios del paganismo", "El triunfo sobre la Herejía de la Verdad Eucarística", "El Maná en el Desierto", "El profeta Elías confortado con pan y vino", "Los Evangelistas" (de un discípulo y colaborador de Rubens) y

<sup>355</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", pp. 729-730. Esta autora menciona las siguientes obras de Rubens: "Santa Elena" (1602) para la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén de Roma, "La Santísima Trinidad adorada por Vicente de Gonzaga y su familia" (1604) para el duque de Mantua, el techo de The Banqueting House de Londres (1666) y las series de tapices con los temas: "Historia de Aquiles" (1620-1622) [que se conserva en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela], "Historia alegórica y cortesana de María de Medici" (1621-1625) y la "Historia de Constantino" (1622-1623).

<sup>356</sup> Idem.

<sup>357</sup> Elías Tormo: "La Apoteosis Eucarística de Rubens...", pp. 8-9.

“Las ofrendas de Abraham por Melquiades”. Asimismo se debe mencionar el esbozo de “Los Padres y Doctores y Santa Clara, en unión eucarística”.<sup>358</sup> El modelo de las columnas de estos tapices fueron, sin duda, las vaticanas, aunque presentan diferencias respecto a aquéllas. Todas arrancan de un imoscapo cubierto por hojas y rematan en un capitel compuesto, pero del que cuelgan guirnaldas inventadas por Rubens. Su caña está dividida en las cuatro tradicionales secciones en las que se alternan estrías helicoidales y guías vegetales con amorcillos, pero se desenvuelven en sólo cuatro ondulaciones. Sus senos son redondeados y sus gargantas angostas, sólo marcadas por el anillo de hojas que separan cada una de las secciones. Su perfil es de una ondulación muy suave, cercana a las columnas empleadas por Rafael, de donde, como se comprende, resulta muy leve la torsión del fuste, que apenas se insinúa por medio de las estrías. Como afirma Faustina Torre,

al ser concebidos como un cortinaje (serían colgados en las galerías del claustro el Viernes Santo y La Octava de Corpus) el ondulado producido por los pliegues en el entablamento sostenido por las columnas espirales, hace recordar el orden salomónico entero que treinta años más tarde inventó Fray Juan Ricci...<sup>359</sup>

Merece la pena también mencionar otras dos series de tapices, al parecer flamencos, de mediados de siglo, que lucen columnas salomónicas. La primera, se encuentra en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela, fue regalada por el rey Felipe IV y colgada en la Capilla Mayor el 10 de junio de 1655.<sup>360</sup> Representan pérgolas soportadas por salomónicas, bajo las cuales se desarrollan escenas alegóricas. Como ocurrió en las obras de Pellegrino Tibaldi, el primer tercio es ondulante, mientras que los otros dos, tienen perfil giratorio. En total, poseen seis espiras: dos en el primer tercio y cuatro en los restantes, que alcanzan un capitel corintio. Mientras el primer tercio posee estrías helicoidales, en los restantes se enreda una guía de flores que invade senos y gargantas, que sobresale de tal manera del fuste, que tiende a neutralizar el helicoide.

La otra serie similar (de nueve colgaduras) se encuentra en las Salas Nobles del Museo Arqueológico de Madrid. Ha sido creencia generalizada que estas colgaduras

<sup>358</sup> Ibidem, lám. “L=II”.

<sup>359</sup> Faustina Torre: “La columna salomónica en la pintura española”, pp. 729-730.

<sup>360</sup> Ibidem, pp. 730-731.

pertenecieron a la familia del Conde-Duque de Olivares, favorito del rey Felipe IV,<sup>361</sup> de hecho, todavía se les conoce como “tapices del Conde-Duque”, incluso en el propio Museo; sin embargo, Juliana Sánchez Amores, ha demostrado por medio de documentación procedente del Archivo Histórico Nacional de España, que en realidad esos paños “proceden del Convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús de Madrid, al cual fueron donados por D. Nicolás Gaspar Felipe de Guzmán y Caraffa, príncipe de Stigliano, y su mujer, María Álvarez de Toledo, fundadores de dicho convento en 1683...” y con ellos adornaban el claustro en las grandes festividades.<sup>362</sup>

Como los de Santiago de Compostela, representan una pérgola, pero, a diferencia de aquéllos, los madrileños poseen, al centro del fingido suelo, un animal distinto en cada paño, tales son: un ciervo astado, un carnero con collar, un leopardo encadenado, un lebel (o perro de caza) también con collar, un perrito de lanas, un mono encadenado, un león, asimismo encadenado que tiene delante una esfera, otro león encadenado mirando al frente y, finalmente, la lucha entre un perro encadenado y un oso. Miden 4.77 m. de alto por 4.06 m. de ancho, a excepción de las que corresponden al perro y al mono, que tienen el mismo alto, pero de ancho miden solamente 2.31 m.<sup>363</sup> Desde el punto de vista iconográfico, los tapices representan todas las virtudes atribuibles a la familia Caraffa: sabiduría, prudencia, templanza, etcétera, en resumen, “...una alabanza a los valores de la nobleza, así como una aseveración de la conveniencia del gobierno de la monarquía, cuyo buen hacer queda reflejado en las virtudes representadas en estos paños bordados...”<sup>364</sup> Compendio de todas esas virtudes y alabanzas serían precisamente las columnas que, indudablemente aluden al rey Salomón.

Como apunta Faustina Torre, estas salomónicas se encuentran

sosteniendo un techo de vigas entrelazadas de las que se enroscan y penden frondosas parras. La caña da seis vueltas con el tercio inferior estriado y los restantes con flores de gran tamaño que se acomodan en las gargantas.<sup>365</sup>

<sup>361</sup> El seguimiento de esta atribución la hace Juliana Sánchez Amores en el artículo titulado: “Las colgaduras bordadas del convento de Santa Teresa de Jesús de Madrid...”, pp. 178-180.

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>363</sup> *Idem*. Los nombres de los animales los tomé de este texto ya que son los mismos que corresponden al inventario del Museo.

<sup>364</sup> *Ibidem*, pp. 182-192.

<sup>365</sup> Faustina Torre: “La columna salomónica en la pintura española”, pp. 730-731.



Los senos son redondeados y sus gargantas amplias y profundas. Como en las de los tapices de Santiago de Compostela, poseen seis espiras y son tritóstilas. Como en el caso de aquéllas, su modelo no parecen ser ya las columnas vitíneas, sino el Baldaquino de San Pedro, especialmente en la manera de distribuir los elementos decorativos, pues en el primer tercio poseen estrias helicoidales, mientras que en los otros dos están ocupados por una guía de flores que invade senos y gargantas, sobresaliendo del límite del fuste. El desarrollo de la caña, sin embargo, parece depender de Vignola: giratorio y, como se dijo antes, en seis vueltas. Son bastante arquitectónicas, y sólo la colocación de las flores, tan fuera de las columnas, resulta más pictórico, aunque es claro que el hecho de enredar las guías sólo en las gargantas nuevamente recuerdan las columnas “mosaycas”, que años más tarde inventaría Juan Caramuel.

Desde el punto de vista artístico es muy importante hacer notar que en los paños conservados en el Museo Arqueológico, los elementos arquitectónicos y los animales están resaltados. De acuerdo con un informe de la Real Academia de San Fernando, reproducido por Juliana Sánchez Amores, ese efecto se logró gracias a haber recortado y cosido aparte cada uno de los elementos que se deseó resaltar, “...y rellenos de estopa colocada entre la tela y el bordado para darles mayor abultado o realce...”,<sup>366</sup> lo que por otra parte, proporciona a los templetos una magnífica perspectiva y a los soportes, un mayor sentido tectónico.

Pero volviendo a la pintura, según Faustina Torre, al parecer en España “la primera representación pictórica de la columna salomónica en el siglo XVII está, probablemente, en el retablo de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla...”,<sup>367</sup> cuyas pinturas fueron realizadas por Francisco de Zurbarán entre 1630 y 1635.<sup>368</sup> En el primer cuerpo del retablo, aparece la representación de “San Pedro Papa”, figura “...sedente, monumental e hierática”, como bien la califica Enrique Valdivieso.<sup>369</sup> Flanqueando al personaje se yerguen un par de columnas salomónicas semicubiertas por un cortinaje, de las que se dejan visibles apenas los

<sup>366</sup> Juliana Sánchez Amores: “Las colgaduras bordadas del convento de Santa Teresa de Jesús, de Madrid...”, p. 182. Lamentablemente no indica la fecha de dicho informe. Por otra parte, es posible que la estopa utilizada haya sido de la misma seda que se empleó en los paños.

<sup>367</sup> Faustina Torre: “La columna salomónica en la pintura española”, p. 729.

<sup>368</sup> Idem.

<sup>369</sup> Enrique Valdivieso: “La pintura en la Catedral de Sevilla...”, p. 416.

dos tercios inferiores, distribuidos en tres espiras de una muy suave ondulación. El primer tercio posee estrías helicoidales, en tanto que el otro luce relieves vitíferos. El helicoide arranca de un cinturón de hojas en el imoscapo y su tratamiento recuerda, desde luego, los modelos vitíneos vaticanos, en este caso muy explicable por la representación pictórica en la que aparecen las columnas.

También es importante recordar que en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México se conserva la obra que sobre el tema de la "Liberación de San Pedro" realizó el pintor valenciano Salvador Gómez (1637-1680).<sup>370</sup> Dentro de la amplia perspectiva arquitectónica que posee, columnas salomónicas limitan la nave de un templo donde se desarrolla la escena. Estas columnas son ondulantes, su fuste está dividido en cuatro secciones distribuidas en cuatro ondulaciones. Sus modelos fueron evidentemente las columnas vaticanas.

En el año de 1657, el sevillano Juan de Valdés Leal ejecutó el hermoso lienzo "Los Desposorios de la Virgen", existente en la Capilla de San José de la Catedral de Sevilla.<sup>371</sup> En segundo plano aparece una imponente salomónica de la que se ven tres espiras con senos redondeados y gargantas amplias, totalmente cubierta por pámpanos y racimos de uva. La columna es blanca, como de mármol, en tanto que su recubrimiento es dorado. Cabe hacer notar que su sentido giratorio se desarrolla hacia la escena principal, como anticipación de lo que años más tarde Caramuel convertiría en una de sus reglas. Es una columna bastante arquitectónica, como si hubiera copiado alguna de las que lucían los muchos retablos de la capital andaluza.

De Juan de Valdés Leal y de la misma época, es también la obra titulada "La Misa del Padre Cabañuelas", la cual procede del monasterio de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla y actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad.<sup>372</sup> Detrás de la mesa del altar y de frente al Padre Cabañuelas, aparece una columna salomónica como si fuera parte de un retablo. Deja ver tres senos redondeados y las gargantas profundas y amplias, del tallo que en ellas se enreda cuelgan hojas que caen a los senos. Aunque su

<sup>370</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 729.

<sup>371</sup> *Ibidem*, pp. 732-733. Enrique Valdivieso: "La pintura en la Catedral de Sevilla...", p. 448, lám. 421. Actualmente la pintura se encuentra en bodega.

<sup>372</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 732-733, 738, fig. 1.

intención es simbólica, sus características son bastante tectónicas, de hecho parece una columna copiada de un retablo.

Con un tratamiento similar, el propio Valdés Leal representó una columna salomónica en la obra que tiene el tema de "Santa María Magdalena, San Lázaro y Santa Martha". Obra realizada entre 1657 y 1660, que se conserva en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla.<sup>373</sup> Del soporte apenas se aprecia una espira completa: amplia, con el seno redondeado y la garganta abierta y poco profunda, envueltos por una guía de hojas.

Amén de tapices y pinturas de caballete como los que he mencionado, en España también se realizaron frescos con columnas salomónicas durante el siglo XVII, de ellos, mencionaremos los de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid y los del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

Los frescos de la cúpula elíptica de San Antonio de los Alemanes que representan a "San Antonio recibiendo al Niño de manos de la Virgen" fueron realizados por Angelo Michele Colonna en 1660, aunque las obras que se encuentran de la cornisa hacia arriba se ha atribuido siempre a Francisco Rizi y Juan Carreño y al parecer las columnas salomónicas se deben a Lucas Jordán.<sup>374</sup> Por su colocación, esas columnas, distribuidas en ocho pares, están, como las del Veronese, en perspectiva, enmarcando figuras, en este caso de santos y santas de la Orden de San Francisco que se encuentran entre cada lucarna de la cubierta. Poseen, como las de Vignola, seis espiras; por su escorzo, los senos se ven achaflanados en los dos últimos tercios y las gargantas angostas, en cambio, en el primer tercio, senos y gargantas son proporcionadas; quizá por la misma razón, su fuste es giratorio pero muy deprimido. El primer tercio está recorrido por estrías helicoidales, mientras que los otros dos, aparecen desnudos. Están coronados por un capitel jónico. Imitan la función tectónica tanto por su aspecto, como por el uso que tienen, pues fingen soportar un entablamento que remata en un frontón roto, resuelto en roleos, que da paso a un florón apoyado en una peana.

Finalmente, tenemos la bóveda de la escalera del monasterio de las Descalzas Reales, cuyas pinturas fueron patrocinadas por Sor Ana Dorotea, marquesa de Austria, el año de

<sup>373</sup> Enrique Valdivieso: "La pintura en la Catedral de Sevilla...", p. 431.

<sup>374</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", pp. 731-732. Enriqueta Harris: "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", p. 104.

1686 y ejecutadas por Claudio Coello y Rafael Ximénez Donoso.<sup>375</sup> Representan, como nos informa Faustina Torre,

...una loggia sostenida por columnas retorcidas y en el centro de la bóveda el Padre Eterno rodeado de ángeles músicos. En los paramentos laterales, bajo arcos rebajados, los siete arcángeles: Rafael, Gabriel, Miguel, Uriel, Jahudiel, Sealtiel, Barachiel, más el ángel de la comunidad y otros más. La superficie la ocupa un Calvario y frente a éste asomados ante un balcón, Felipe IV, el príncipe Felipe Próspero, la infanta Margarita y la reina Doña Mariana. En el fingido entablamento medallones con santos franciscanos.<sup>376</sup>

Las columnas salomónicas poseen seis espiras simétricas de recorrido giratorio, como las propuestas por Vignola y, como las de Caramuel, una guía de hojas se enreda en sus gargantas. Su capitel, respetando la tradición o aprovechando las posibilidades de riqueza decorativa es, en cambio, compuesto.<sup>377</sup> Es conveniente hacer notar que las columnas siguen la curvatura de la bóveda, lo que, pese a sus características, les confiere un carácter artificioso, pese a lo cual, imitan la función tectónica.

Es así que durante el siglo XVII ante el surgimiento de nuevos modelos, surgen también cambios en la tipología de las columnas salomónicas de las pinturas y tapices de España. Hubo artistas, como Rubens y Salvador Gómez que, como bien observó Faustina Torre, continúan basándose en las columnas del Vaticano, concretamente en la Columna Santa.<sup>378</sup> Sin embargo, hubo otros que crearon sus columnas a partir de otros modelos, como los autores de los tapices del convento de Santa María de Jesús y de los de Santiago de Compostela, que derivaron del Baldaquino de San Pedro y del tratado de Iácome Vignola. Asimismo, en la incorporación de una guía ornamental en las gargantas, como en la obra que vimos de Sebastiano Conca, así como en los frescos de la iglesia de San Antonio

<sup>375</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 732. Paulina Junquera: "Las Descalzas Reales...", p. 383.

<sup>376</sup> Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española", p. 732.

<sup>377</sup> Faustina Torre menciona otros frescos con columnas salomónicas como los de la bóveda del coro de la iglesia de San Felipe el Real, de Madrid, de Francisco de Herrera, el Mozo (anteriores a 1665); la cúpula de la capilla de Nuestra Señora de Atocha de convento dominico de Madrid, asimismo de Francisco de Herrera, el Mozo, y la cúpula de la nave contigua a la capilla de la Concepción de la Catedral de Córdoba, de autor desconocido (del año de 1682): "La columna salomónica en la pintura española", pp. 731-732.

<sup>378</sup> Ibidem, p. 734.

de los Alemanes y del monasterio de las Descalzas Reales, ambas en Madrid, parecen anunciar el tratado de Juan Caramuel.

A partir de estos nuevos modelos, surgen fustes de seis espiras (y no de cinco como el de las vitíneas), como los de las columnas de los tapices de Santiago de Compostela y los del convento de Santa Teresa de Jesús, y las de los frescos de la iglesia de San Antonio de los Alemanes y los del monasterio de las Descalzas Reales. Del mismo modo, las columnas realmente se vuelven retorcidas y con un carácter más arquitectónico, como las de Sebastián Bourdon, las de Sebastiano Conca, las de Juan de Valdés Leal, las de los tapices de Compostela y Madrid, y las de los frescos de las Descalzas Reales y San Antonio de los Alemanes.

Por último, resulta importante hacer notar que entre estos nuevos modelos parece que se incorporan los retablos salomónicos de España, como se manifiesta en obras como las de Juan de Valdés Leal.

Los senos de las columnas surgidas de las nuevas propuestas, son siempre redondeados y las gargantas más cóncavas, de manera que pueden provocar más fácilmente el sentido giratorio del fuste.

Sin embargo, como ocurrió en el siglo XVI, independientemente de las características formales de las salomónicas, durante el siglo XVII, las hubo que tuvieron la intención de cumplir una función tectónica, como la de los tapices: tanto los de Rubens, como los de Santiago de Compostela y los del monasterio de Santa Teresa de Jesús. Así como las de la cúpula del templo de San Antonio de los Alemanes y las de la bóveda de la escalera del monasterio de las Descalzas Reales, ambas en Madrid. Otras salomónicas, en cambio, como las representadas por Sebastián Bourdon, Salvador Gómez y Juan de Valdés Leal, justifican su presencia sólo como una referencia simbólica.

En la Nueva España ocurrió una situación parecida a la de España, sin embargo debemos comenzar por aclarar que los artistas utilizaron columnas salomónicas en las pinturas sólo a partir del siglo XVII. Aunque es muy difícil por ahora precisar una cronología, parece que entre los artistas que más temprano emplearon este soporte en sus fondos arquitectónicos se encuentra Pedro Ramírez, quien basado en los célebres tapices de las Descalzas Reales que Rubens mandó grabar, realizó en una serie de pinturas con temas



eucarísticos que se encuentran en la Catedral de Guatemala. De ellas, las que poseen columnas salomónicas son el “Triunfo de la Eucaristía” y “La Eucaristía y los Sacrificios del Paganismo”, ambas del año de 1673. La primera posee sólo un par de columnas, en tanto que en la otra obra las columnas que flanquean la escena central son pareadas. En relación con la incorporación de las salomónicas en estas obras, Rogelio Ruiz Gomar opina que

no deja de ser curioso señalar que para este par de cuadros Ramírez siguió tan fielmente los correctos grabados de Bolswert, que no dudó en incorporar a sus cuadros los enmarcamientos originales conformados con columnas salomónicas -de ecos berninescos-, angelillos, cortinas y guiraldas, que en los diseños de Rubens se entienden, pues se trataba de composiciones concebidas desde el principio para tapices, pero que resultan del todo innecesarios en las pinturas de Ramírez, a no ser por razones simplemente decorativas, pues amén de bastidor iban a llevar su propio marco.<sup>379</sup>

En lo personal, creo que Rubens no pudo pensar en incorporar las columnas salomónicas únicamente como sustitución de los marcos de los tapices, en ese sentido estoy de acuerdo con Faustina Torre cuando dice que

si el artista flamenco prefirió siempre representar dioses que simbolizasen algo, es lógico pensar que no sólo un mero interés esteticista lo movió al hacer tan suya la columna salomónica, elemento cargado de un profundo simbolismo...<sup>380</sup>

Por otra parte, creo que Pedro Ramírez no estuvo tan ignorante de ese simbolismo cuando las incluyó en estos cuadros cuyos temas hacían factible la incorporación de estos elementos. Ahora bien, es cierto que la dependencia que guardó Ramírez de las obras de Rubens es incuestionable, sin embargo también introdujo cambios en las características formales del marco arquitectónico. Las columnas son, como las del flamenco, de cuatro ondulaciones divididas en igual número de secciones por medio de un anillo de hojas; la primera y la tercera secciones, tienen también estrías helicoidales; pero mientras en la obra de Rubens las secciones segunda y cuarta tienen motivos de hojas y amorcillos, las de Ramírez carecen de ornamentación. Los capiteles, en cambio, además de ser compuestos

<sup>379</sup> Rogelio Ruiz Gomar: “Pintura de los siglos XVI y XVII”, pp. 230-231.

<sup>380</sup> Faustina Torre: “La columna salomónica en la pintura española”, pp. 729-730.



como en la obra de Rubens, también incorporaron la guirnalda colgante propia del artista flamenco. Por último, la ondulación del fuste resultó ser un poco más tímida en la obra de Ramírez. Pero el cambio más importante que se obró en el marco arquitectónico fue el friso: en las obras de Ramírez es recto y no ondulado como en las obras de Rubens.

Por último, es necesario insistir en que el modelo de Rubens para sus columnas salomónicas no fue Bernini, sino directamente las columnas vitíneas, a las que imita aún con más fidelidad que el propio Bernini, de manera que el modelo último de las columnas salomónicas de Ramírez fueron las columnas vaticanas, aunque ambos artistas restaron una ondulación a sus columnas respecto de su modelo.

De un discípulo de Pedro Ramírez, Baltasar de Echave Rioja, se conoce una obra con columnas salomónicas, me refiero a "San Nicolás de Bari" que se conserva en la capilla dedicada a ese santo en la Catedral de Puebla. En esta obra, las salomónicas se encuentran adosadas a pilares, formando machos. Dejan visibles tres espiras divididas en tres secciones en las que se alternan espacios desnudos con otros cubiertos por estrías helicoidales, su capitel es compuesto y, su modelo, parecen ser las columnas vitíneas del Vaticano, por lo que ponen especial énfasis en marcar el perfil ondulado. Curiosamente, se puede decir que el tipo de soportes representados en esta pintura recuerdan los del proyecto que realizó Domingo Antonio de Andrade para levantar una iglesia en Galicia, que vimos al revisar la arquitectura española con columnas salomónicas.

De Cristóbal de Villalpando también se conocen dos pinturas con columnas salomónicas: la "Visión de Santa Teresa" que se encuentra en la Pinacoteca Virreinal del templo de La Profesa de la ciudad de México y una "Virgen" todavía no identificada, que se conserva en el Seminario Conciliar de la citada ciudad. En la primera, el modelo de inspiración debieron ser las columnas vaticanas o, mejor aún, una obra de algún tipo que reprodujo esos soportes. De las columnas se dejan visibles al espectador sólo tres ondulaciones de la sección media de la caña, divididas en igual número de secciones, en las que se alternan estrías helicoidales y motivos de hojarasca. Sus senos son muy pronunciados y sus gargantas están ocupadas por los anillos que separan cada una de las secciones. Su perfil es de una muy sinuosa ondulación que recuerda las representaciones de Jean Fouquet.

En el cuadro de la "Virgen", en cambio, las columnas recuerdan más las de los retablos novohispanos, aunque su perfil sea más ondulante que los de esas máquinas de ensamblaje. La imagen central está flanqueada por dos columnas que poseen cuatro espiras. Sus senos son redondeados y muy pronunciados, en tanto las gargantas son amplias y están ocupadas por una guía de hojas. Su capitel, a diferencia de las columnas vitíneas, es compuesto. Por su factura quieren dar idea de torsión, aunque su perfil resulta ondulante, sin embargo son, sin duda, más arquitectónicas que las anteriores. Huelga aclarar que la guía de hojas enredada en las gargantas además de recordar los retablos novohispanos de la época, nos remiten a la columna "mosayca" de Caramuel.

De Nicolás Rodríguez Juárez se conserva en la iglesia del Carmen de la ciudad de Celaya en Guanajuato el cuadro titulado "La Iglesia Triunfante". En él, frente al carro de la Iglesia aparece un arco de triunfo, cuyo vano de medio punto se encuentra flanqueado por columnas salomónicas de color negro, imitando quizá algún material duro y pétreo como el mármol. De ellas, se dejan visibles las tres vueltas superiores y el capitel corintio. Las tres espiras están divididas en igual número de secciones, de las cuales la central posee motivos ornamentales, en tanto que las restantes están desnudas. Sus senos son redondeados y muy pronunciados, en tanto que sus gargantas son amplias. Igual que la de la "Virgen" de Villalpando, quiere dar idea de torsión y de un elemento realmente arquitectónico. Tienen de las vitíneas la división de secciones, pero por su intención de dar idea de torsión, se hermanan más a obras como las de Tibaldi y las del propio Veronese.

También de Nicolás Rodríguez Juárez es un cuadro firmado cuyo tema es "La Presentación de María en el Templo", conservado en una colección particular de la ciudad de México. En este cuadro, la Virgen asciende una escalera semicircular que la conduce al pórtico del Templo donde la recibe el Sumo Sacerdote. El pórtico se encuentra enmarcado por un cortinaje que, en el costado derecho se enreda en una salomónica. Esta se encuentra apoyada en un pedestal y deja visibles dos potentes espiras: sus senos son anchos y redondeados, en tanto que sus gargantas son abiertas pero poco profundas. Cabe hacer notar que es un soporte desprovisto de ornamentación, lo que no fue muy usual en salomónicas pintadas de perfil giratorio, como la que se encuentra en este cuadro, la cual,

además, tiene un tratamiento bastante tectónico, aunque su presencia en la pintura es solamente simbólica.

Dos pintores poblanos incorporaron también a sus fondos arquitectónicos soportes salomónicos a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII: Bernardino Polo y Pascual Pérez. Del primero, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Puebla "La imposición de la Casulla a San Ildefonso"; la escena se desarrolla en el interior de la catedral de Puebla: en el extremo derecho se ve la nave de la iglesia y al fondo el baldaquino barroco que tuvo, constituido por dos cuerpos con columnas. El pintor da idea de que esas columnas son torcidas, pero no define sus características, simplemente esboza la idea de que se trata de soportes salomónicos.

En cambio, en "El Evangelista San Mateo" de Pascual Pérez, que se encuentra en el Museo Amparo, también de la ciudad de Puebla, detrás del santo se levanta una salomónica perfectamente dibujada. Se dejan visibles sus dos primeras espiras, con senos redondeados y gargantas amplias, cubiertas por una guía de hojas. Sus modelos bien pudieron ser los retablos novohispanos, pero no deja de recordarnos a Vignola y, por su torsión y la colocación de las hojas, también la columna que aparece en "La Misa del Padre Cabañuelas" de Juan de Valdés Leal. Es, por supuesto, una columna muy arquitectónica y ya muy alejada de los modelos vaticanos.

De 1704 es el cuadro de Carlos de Villalpando que representa el interior del templo del hospital de Nuestra Señora de Belén que se exhibe en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán. En él, los retablos dorados muestran soportes salomónicos, pero, como en el caso de la obra de Bernardino Polo, su tipología no se precisa, únicamente se señala la torsión de los fustes para dar idea de su estilo -de moda en aquel momento- y de su riqueza.

Es así que en la pintura de la Nueva España se siguieron reproduciendo los modelos vaticanos que se conocieron vía grabados de obras famosas, como las de Rubens, presente en los artistas más tempranos, como Pedro Ramírez y Baltasar de Echave Rioja. Columnas salomónicas que, debemos decir, no ejercieron ninguna influencia en la arquitectura de la Nueva España. Hubo también artistas, como Cristóbal de Villalpando y Nicolás Rodríguez Juárez que intentaron hacer columnas más tectónicas, pero sin seguir un modelo concreto: entre las vitineas y tal vez algún retablo. Vignola parece estar presente muy tardíamente en

la pintura, como se aprecia en la obra de Pascual Pérez. Caramuel pudo influir tanto como los retablos en algunos pintores como Villalpando, en la incorporación de la guía de hojas en las gargantas, pero también de un modo tardío.

Por lo tanto, parece difícil encontrar una relación entre la pintura y la arquitectura de la Nueva España, toda vez que sólo hasta muy tarde, cuando los retablos y quizá las propias obras de Cristóbal de Medina ya estaban construidas, aparecen salomónicas más imitables, desde el punto de vista arquitectónico.

En relación con la pintura europea, no sería imposible que de algún modo pudiera haber llegado a manos de los arquitectos algunos grabados de ella, pero, como hemos visto, las columnas representadas en pintura que tuvieron características más tectónicas parecen guardar relación con el Baldaquino de San Pedro y con los tratados de arquitectura como los de Vignola y Caramuel, por lo que parece más lógico pensar en que serían esos tratados y no la interpretación que de ellos hicieron los pintores, los que auxiliarían a los arquitectos de la Nueva España, de manera que serían ellos sus verdaderos modelos.

En cuanto a la función que desempeñó la columna salomónica en la pintura novohispana, debemos decir que también presenta dos vertientes: la que simula cumplir una función tectónica, como se aprecia en las obras de Pedro Ramírez, Baltasar de Echave Rioja y Cristóbal de Villalpando, y la que aparece como una simple referencia simbólica como se encuentra en las pinturas de Nicolás Rodríguez Juárez y Pascual Pérez, independientemente también de sus características formales.

### **La columna salomónica en grabados**

Si es realmente imposible en este estudio realizar siquiera la enumeración completa de las pinturas, dibujos y tapices con columnas salomónicas, resulta inimaginable poderlo hacer con los grabados, de manera que aquí he de presentar sólo un pequeño muestreo a partir principalmente de la colección The Illustrated Bartsch, con el objeto de que podamos conocer, así sea de un modo aproximado, la tipología de las columnas salomónicas que se emplearon en esas obras y la forma en que fueron utilizadas. Por supuesto, debemos considerar que los grabados no sólo fueron creaciones per sé de los artistas, sino que

además, plasmaron en sus planchas de metal o de madera muchas pinturas, tal como vimos en el apartado anterior.<sup>381</sup>

Comencemos por el somero recorrido de los grabados del siglo XVI en donde se nos presentan tres tipos de fustes salomónicos. El primero es el que podría considerarse ondulante, el cual puede o no estar decorado. Entre las obras que poseen el soporte salomónico ondulante se puede mencionar la titulada "San Pedro y San Juan curando al paralítico en la puerta del Templo" del Parmigianino,<sup>382</sup> que muestra una muy clara influencia del cartón, de igual tema, de Rafael, sólo que en lugar de simular salomónicas en todo el pórtico, como en la obra rafaelesca, Parmigianino dibuja solamente una, con lo que logró una composición más suelta.

Además, la salomónica no es, como las de Rafael, una derivación tan directa de las vitíneas del Vaticano, sino una abstracción de ellas. Fija en su salomónica el perfil ondulante del primigenio modelo, pero elimina la división en secciones y su recubrimiento ornamental, de donde resulta una columna desnuda de cuatro ondulaciones con sus senos redondeados y las gargantas amplias pero poco pronunciadas.

Con tipología similar, aparecen en el grabado de Francesco Brizio (de hacia 1590) de la pintura de Ludovico Carracci titulada "La Circunsición de Cristo"<sup>383</sup>. Asimismo, en la "Presentación en el Templo" de Giulio Bonasone,<sup>384</sup> en el "Escudo de Armas de Alessandro Campeggio, obispo de Bologna", del mismo autor,<sup>385</sup> en la representación de "Constantino presentando la ciudad de Roma a la Mirada Divina" de Giovanni Battista Franco,<sup>386</sup> que posee una influencia muy marcada de la pintura de Giulio Romano titulada "El regalo de Constantino", que vimos en el apartado anterior. Y en "El Mausoleo de Halicarnaso" de

<sup>381</sup> Debo asimismo aclarar que para evitar confusiones en la consulta de las fuentes, los títulos de los grabados los he transcrito como en ellas aparecen. Del mismo modo, es conveniente decir que la localización de los grabados no siempre aparece en esas fuentes y, cuando ocurre, a veces es de una manera muy imprecisa, de forma que como yo no consulté directamente los gabinetes de estampas (pues es claro que escapa, con mucho, a los límites de esta investigación), me pareció más serio transcribir la ficha completa de las fuentes consultadas que contienen esa información (y evitar así caer en errores), que copiar información que yo no he cotejado personalmente.

<sup>382</sup> Henri Zerner: "Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau" en *The Illustrated Bartsch*, 32, p. 13.

<sup>383</sup> Veronika Birke: "Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries" en *The Illustrated Bartsch*, 40, p. 113.

<sup>384</sup> Suzanne Boorsch y John Spike: "Italian Masters of the Sixteenth Century" en *The Illustrated Bartsch*, 28, p. 219.

<sup>385</sup> Suzanne Boorsch: "Italian Masters of the Sixteenth Century" en *The Illustrated Bartsch*, 29, p. 103.

<sup>386</sup> Henri Zerner: "Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau" en *The Illustrated Bartsch*, 32, p. 211.



Philips Galle.<sup>387</sup> Claro que en cada obra encontramos pequeñas diferencias en las características de las salomónicas: gruesas en “La Circuncisión”, delgadas en “La Presentación en el Templo” y en “Constantino presentando la ciudad de Roma...”.

Mientras en “La Circuncisión” las salomónicas se encuentran apoyadas en muy altos pedestales, en el “Escudo de Armas de Alessandro Campeggio...” la salomónica está soportada por un niño atlante. En las columnas que aparecen en “El Mausoleo de Halicarnaso” un anillo de hojas envuelve el imoscapo, como recuerdo formal de las columnas vitíneas, en tanto en el resto de las representaciones citadas esas hojas no aparecen.

También en la forma de representar las salomónicas hay diferencias, pues mientras en “La Circuncisión” el artista sólo deja ver las dos primeras ondulaciones, en “La Presentación en el Templo” se muestran las tres últimas y el capitel corintio. En el resto de las obras, se observan completas las columnas con el capitel dórico.

Aunque por su forma, ninguna de estas columnas (con excepción de la que aparece en el “Escudo de Armas de Alessandro Campeggio...”) parece ser, en mi opinión, muy arquitectónicas, el uso que se simuló darles fue tanto decorativo-simbólico, como arquitectónico. Entre las primeras, se encuentran las que aparecen en la obra del Parmigianino, en “La Circuncisión de Cristo” y en el “Escudo de Armas de Alessandro Campeggio...”. En tanto que las salomónicas representadas en “La Presentación en el Templo”, en “Constantino presentando la ciudad de Roma...” y en “El Mausoleo de Halicarnaso”, parecen cumplir la función tectónica de apoyo a techumbres y cornisas.

Entre estos grabados también hallamos obras en las cuales los soportes salomónicos son ondeantes, pero con el fuste cubierto de ornamentación, como las que se encuentran en la representación de “Camilo el Furioso llegando a Roma a liberar a los galos” de Leon Davent,<sup>388</sup> donde una guía de hojas, recorre de una manera aparentemente muy planiforme, los senos y las gargantas de las cañas, de las cuales se dejan ver sólo dos ondulaciones de un medio fuste, con senos redondeados y gargantas abiertas, y cuya presencia sólo se justifica por la carga simbólica de esos soportes.

<sup>387</sup> Arno Dolders: “Netherlandish artists” en *The Illustrated Bartsch*, 56, p. 381.

<sup>388</sup> Henri Zerner: “Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau” en *The Illustrated Bartsch*, 33, p. 165.



Pero entre los grabados también encontramos salomónicas ondeantes más cercanas a las vitíneas en cuanto a que su fuste se encuentra dividido en cuatro secciones en las que se alternan estriás con decoración vegetal. Tal es el caso de "Cristo con la mujer adúltera" de Diana Ghisi<sup>389</sup> y cuya función parece bastante arquitectónica.

Aunque la columna ondeante resulta ser una tipología más cercana a Rafael, la representación más frecuente de las salomónicas en los grabados del siglo XVI es la que pone su mayor acento en el retorcimiento del fuste. En este grupo también las hubo desnudas, como las que aparecen en "La destrucción del Templo durante el reinado del emperador Tito" de Phillips Galle,<sup>390</sup> donde se dejan ver cuatro espiras que ascienden hasta un capitel compuesto. En este caso, el retorcimiento se logra al relizar los senos redondeados pero de menores dimensiones que las gargantas.

Dentro de estas columnas de caña retorcida, las hubo que mantuvieron la división de las cuatro secciones del fuste en las cuales, como en las vitíneas, se alternan estriás helicoidales y hojas. Tal es el caso de las que aparecen en "Los Desposorios de la Virgen" de Giulio Sannuti.<sup>391</sup>

Las hubo asimismo que sólo estriaron la caña, olvidando las hojas, como las que aparecen en "El suicidio de Lucrecia" de Frans Crabbe (Crayfish master).<sup>392</sup> En este caso, el imoscapo está ocupado por un anillo de hojas -como las vitíneas- las dos únicas espiras del fuste son estriadas.

Fue también común la presencia de salomónicas retorcidas con todo el fuste cubierto por ornamentación vegetal, como aparece en "La Santísima Trinidad" de Agostino Carracci,<sup>393</sup> obra en la que, además, las gargantas de las tres únicas espiras del fuste están recorridas por un lazo. Esta tipología fue bastante común para representar escenas de la mitología clásica, como aparecen en "Perseo y Andrómeda" de Giovanni Battista d'Angeli,<sup>394</sup> las cuales por la temática de la obra cubre senos y gargantas con guías de hojas

<sup>389</sup> Suzanne Boorsch y John Spike: "Italian Artists of the Sixteenth Century" en *The Illustrated Bartsch*, 31, pp. 242-243.

<sup>390</sup> Arno Dolders: "Netherlandish Artists. Phillips Galle" en *The Illustrated Bartsch*, 56, p. 204.

<sup>391</sup> Suzanne Boorsch y John Spike: "Italian Artists of the Sixteenth Century" en *The Illustrated Bartsch*, 31, p. 362.

<sup>392</sup> Walter L. Strauss: "Sixteenth Century Artists" en *The Illustrated Bartsch*, 13, p. 297.

<sup>393</sup> Diane DeGrazia Bohlin: "Italian Masters of the Sixteenth Century" en *The Illustrated Bartsch*, 39, p. 131.

<sup>394</sup> Henri Zerner: "Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau" en *The Illustrated Bartsch*, 32, p. 292.

y putti juguetones: uno de ellos, por ejemplo, se abre paso en una hoja de acanto colocada a la altura del imoscapo. Una solución similar ofrece otra obra de Giovanni Battista d'Angeli titulada "El Sacrificio".<sup>395</sup>

Otra tipología importante que se presentó tanto en pinturas -según vimos- como en grabados fue la columna tritóstila. En ella, por lo general, el primer tercio es estriado, en tanto que los otros dos están recubiertos por decoración floral. Los senos suelen ser redondeados y anchos, en tanto las gargantas son muy pequeñas y el fuste disminuye su grosor conforme alcanza altura. El sentido helicoidal de esa clase de columnas suele indicar retorcimiento en el primer tercio y giro continuo en los dos tercios superiores. Con esas características las encontramos en "La Última Cena" de Cornelius Cort,<sup>396</sup> en "La Virgen de Loreto" de Nicolás Beatrizet<sup>397</sup> y en "San Miguel derrotando al demonio" de Mario Cartaro.<sup>398</sup>

Por último, tenemos la columna entorchada, derivación manierista de la caña salomónica. Los ejemplos de ella abundan, pero por poner un ejemplo del siglo XVI mencionaré la "Ilustración de Carlos I" de "La Jerusalén Liberada" de Tasso, cuyo grabado fue obra de Antonio Tempesta.<sup>399</sup> En este caso, una guirnalda de hojas se enreda helicoidalmente al fuste recto.

Como no en todos los grabados aparecen completas las columnas salomónicas, es difícil precisar el número de espiras u ondulaciones preferidos por los artistas, sin embargo, dadas las características que he señalado, debió de ser, por supuesto, variable.

Es así que también en los grabados del siglo XVI se manifiesta una libertad total respecto al modelo inspirador que fueron las columnas vitíneas del Vaticano y los cartones de Rafael, a los que tomaron desde siempre sólo como un punto de referencia, no como un dogma a seguir.

Como ocurrió en la pintura, gracias a la publicación del tratado de Vignola y a la construcción del Baldaquino de San Pedro, los modelos de los grabados se multiplicaron y

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>396</sup> Walter L. Strauss y Tomoko Shimura: "Netherlandish Artists. Cornelis Cort" en *The Illustrated Bartsch*, 52, pp. 91-92.

<sup>397</sup> Suzanne Boorsch: "Italian Masters of the Sixteenth Century" en *The Illustrated Bartsch*, 29, p. 269.

<sup>398</sup> Suzanne Boorsch y John Spike: "Italian Artists of the Sixteenth Century" en *The Illustrated Bartsch*, 31, p. 417.

<sup>399</sup> Sebastian Buffa: "Antonio Tempesta. Italian Masters of the Sixteenth Century" en *The Illustrated Bartsch*, 37, p. 112.

produjeron cierta modificación en la tipología de las columnas salomónicas representadas en esas obras a partir del siglo XVII. De ellas, las que, ciertamente, debemos tomar en cuenta primero, son las representaciones del propio Baldaquino de Bernini. Fueron muchas, y en ocasiones no sólo se representó al propio Baldaquino, sino las fiestas que se celebraban en el interior de la basílica de San Pedro, en las cuales aparece ese monumento. Por poner algún ejemplo, citaré el grabado de Giovanni Battista Falda cuyo objeto fue solamente representar al Baldaquino;<sup>400</sup> en cambio, ese mismo autor realizó otro grabado con el “Disegno e Prospetto del Teatro e nuovo apparato/Canonizatione di S. Pietro d’Alcántara/li 28 d’Aprile 1669...”,<sup>401</sup> donde representa el interior de la basílica de San Pedro con el baldaquino al fondo.

Este tipo de obras debieron circular mucho no sólo por Europa, sino también en el mundo americano, de manera que pinturas, objetos artísticos y monumentos arquitectónicos sudamericanos (como la portada de la iglesia de La Compañía de Quito, en Ecuador) se vieron influidos por los grabados que de tan insigne obra berninesca se realizaron. Influencia que, desde el punto de vista formal, no se dio en la Nueva España durante el siglo XVII, ni en los retablos (como vimos), ni en la arquitectura (como veremos).

Claro es que la aparición del Baldaquino de San Pedro no terminó -como aclaré al hablar de la pintura- con el prestigio de las columnas vaticanas, las cuales a su vez sirvieron de modelo a Bernini. Así que en los grabados del siglo XVII nos volvemos a encontrar con columnas cuya tipología nos recuerda las legendarias columnas vitíneas, muy especialmente cuando se representa el fuste ondulante, como la encontramos en el “Retrato de Felipe IV”, realizado por Pedro Villafranca en 1661.<sup>402</sup> En esta obra aparecen dos columnas salomónicas de cuatro ondulaciones y capitel corintio, divididas también en cuatro secciones en las que se alternan estrías y guías vegetales.

Una interpretación de ese modelo lo proporciona Juan de Noort en el “Retrato del venerable Francisco Solano”.<sup>403</sup> Estas columnas tienen una ondulación apenas insinuada y modifican el número de ondulaciones y de secciones en las cuales se dividen, respecto a las

<sup>400</sup> Peolo Bellini: “Italian Masters of the Seventeenth Century. Giovanni Battista Falda” en The Illustrated Bartsch, 47, p. 275.

<sup>401</sup> Ibidem, p. 44.

<sup>402</sup> Juan Carrete Parrondo: “El grabado y la estampa barroca”, p. 264, fig. 343.

<sup>403</sup> Ibidem, p. 304, fig. 435.

vaticanas: son tres secciones en tres ondulaciones, en las cuales la primera y la tercera tienen guías de hojas y la segunda, estrías helicoidales. En el imoscapo lucen hojas de parra y rematan en un capitel corintio.

Su tipología difiere bastante de la que el mismo Juan de Noort nos presenta en los grabados del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, donde las salomónicas presentan una ondulación mucho más pronunciada y dan idea del retorcimiento de la caña, aunque en los detalles decorativos se manifiesta el estilo del grabador.

En relación precisamente con las columnas salomónicas cuyo fuste parece dar idea de retorcimiento, en el siglo XVII se dieron bastantes ejemplos, sobre todo en su modalidad tritóstila, con el primer tercio estriado helicoidalmente y los otros dos ocupados por guías vegetales. Se conserva del siglo XVI en ese tipo de columnas, la disminución del diámetro del fuste conforme alcanza al capitel. Así las encontramos en la representación del “Cardenal Lorenzo Magalotti recibiendo el homenaje de las Artes y las Ciencias” de Ludovico Ciamberlano.<sup>404</sup>

A raíz de la publicación del tratado de Vignola, surgió en los grabados un nuevo tipo de columnas salomónicas: las giratorias, cuyo perfil apenas se altera. Los senos suelen ser achaflanados y anchos, en tanto que las gargantas son apenas la estrangulación del fuste provocada por una moldura que hace las veces de una vara de donde surgen las hojas que recorrerán los senos: tipología muy parecida a la que se observará en el templo de Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México. De este tipo son las que, de un modo muy significativo, flanquean el “Escudo de armas del cardenal Barberini” realizado por Giovanni Battista Coriolano.<sup>405</sup> Es obvio que el modelo simbólico de esas columnas fue el Baldaquino de San Pedro, pero su solución formal fue una combinación entre el Baldaquino, del que toma la manera de resolver el primer tercio, y el tratado de Vignola, para conformar las espiras de los dos tercios superiores.

En Nueva España también aparece esta tipología, aunque un poco modificada, en la portada de la “Tesis de D. José de Armendaris”, grabado en madera, anónimo, del año de

<sup>404</sup> Paolo Bellini y Mark Carter Leach: “Italian Masters of the Seventeenth Century” en *The Illustrated Bartsch*, 44, p. 156.

<sup>405</sup> John T. Spike: “Italian Masters of the Seventeenth Century” en *The Illustrated Bartsch*, 41, p. 160.

1657.<sup>406</sup> En este caso, el primer tercio presenta el clásico estriado, pero no helicoidal como era lo usual, sino recto, más cercano a los modelos clasicistas del manierismo, más cercano al manierismo novohispano.

También las columnas entorchadas hicieron su aparición en el siglo XVII. Lo más común fue que una guirnalda de hojas se enredara helicoidalmente al fuste, como las que encontramos en el “Diseño del escudo de armas de la familia Mattei” de Ludovico Carracci,<sup>407</sup> y en la portada del libro de S. Dávila: De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y sus reliquias (Madrid, 1611), cuyo grabado ejecutó Pedro Perret.<sup>408</sup>

Pero también se dieron entorchadas en las cuales se enreda de manera helicoidal una moldura por la cual ascienden -como en los obeliscos- una procesión de personajes. Así aparece en “La Conversión de San Mateo”, grabado realizado por Giuseppe Maria Mitelli a partir de una pintura de Ludovico Carracci, del año de 1679.<sup>409</sup>

Como en el siglo XVI, independientemente de la tipología formal de las columnas, las funciones que les hicieron cumplir a las columnas pintores y grabadores del siglo XVII, fue tanto arquitectónica como decorativo-simbólica. Arquitectónicas son, desde mi punto de vista, las que están en el “Cardenal Lorenzo Magalotti recibiendo el homenaje de las Artes y las Ciencias” de Ludovico Ciamberlano, en “El cardenal Borghese y un monje dominico arrodillándose ante la imagen de la Virgen” de Giovanni Battista Coriolano, en el “Diseño del escudo de armas de la familia Mattei” de Ludovico Carracci, en la portada del libro de S. Dávila: De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y sus reliquias, y en la portada de la Tesis de D. José de Armendáris.

De presencia exclusivamente simbólica son las que se aprecian en el “Retrato de Felipe IV” de Pedro Villafranca, en el “Retrato del Venerable Francisco Solano” de Juan de Noort, en el “Escudo de armas del cardenal Barberini” de Giovanni Battista Coriolano, y en “La conversión de San Mateo” de Giuseppe Maria Mitelli.

Como ocurrió con la pintura, es claro que de todos los tipos de columnas que se presentan en los grabados, el giratorio es el que debió ejercer mayor influencia en la

<sup>406</sup> Manuel Romero de Terreros: Grabados y grabadores en el Nueva España, lám. 97.

<sup>407</sup> Veronika Birke: “Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries” en The Illustrated Bartsch, 40, p. 213.

<sup>408</sup> Juan Carrete Parrondo: “El grabado y la estampa barroca”, p. 249, fig. 299.

<sup>409</sup> John T. Spike: “Italian Masters of the Seventeenth Century” en The Illustrated Bartsch, 42, p. 283.



arquitectura. Sin descartar que en Nueva España los arquitectos conocieran grabados con esa clase de salomónicas, de donde pudieron inspirarse para ejecutar sus propias obras, me parece más lógico suponer que acudirían al modelo primigenio de esa tipología concreta, el cual, por otra parte, resultaba más cercano a la naturaleza de la arquitectura: el tratado de Vignola.

### **La columna salomónica en el mueble civil y religioso**

No es, por supuesto, mi intención realizar una historia del mueble civil y religioso con columnas salomónicas, ni siquiera podría realizar un estudio cronológico del mueble para determinar los cambios de tipología en las columnas salomónicas que se emplearon, pues el universo que representa es tal, que también rebasa -con mucho- los límites de esta investigación. En realidad me limitaré a precisar sólo algunas de esas tipologías que se presentan en sólo unos cuantos muebles civiles y religiosos del siglo XVII, realmente a manera de un muy reducido muestreo.<sup>410</sup>

De acuerdo con Herman Schmitz, las transformaciones en los estilos del mueble no son paralelas a las que se presentan en la arquitectura, sino que, dice, "...obedecen a sus propias leyes internas",<sup>411</sup> sin embargo, como veremos, el mueble tanto civil como religioso, adopta algunos elementos arquitectónicos como, precisamente, la columna salomónica.

Schmitz plantea una cronología aproximada para la aparición de los muebles barrocos en Europa. Por lo que respecta a los muebles civiles, al parecer el barroco se manifiesta en Amberes, hacia el año de 1620, un tanto coincidente con la época de Luis XIII en Francia (1601-1643). Entre 1630 y 1640 el mueble barroco hace su aparición en Holanda e Italia. En la época de Guillermo III (1650-1702), Inglaterra produce sus mejores muebles en ese estilo y, finalmente, alrededor de 1660 se suma también Alemania.<sup>412</sup> Según María Paz Aguiló, hacia 1650 aparece en España un tipo de escritorio con columnas torneadas de

<sup>410</sup> En vista de que este trabajo es un muestreo y no un catálogo, no se incluyen los números de inventarios de las piezas que se encuentran en los museos.

<sup>411</sup> Herman Schmitz: *Historia del mueble*, p. 37.

<sup>412</sup> *Ibidem*, p. 38.



perfil salomónico,<sup>413</sup> no obstante, como veremos, algunos de los escritorios denominados “bargueños”,<sup>414</sup> del siglo XVI, presentan también soportes salomónicos.

En el muestreo que realicé, encontré cinco tipos distintos de salomónicas empleadas en los muebles de los siglos XVI y XVII: entorchadas, helicoidales de fuste desnudo, de caña desnuda pero cuyo grosor disminuye conforme alcanza altura, tritóstilas y las de fuste decorado en su totalidad.

Las entorchadas que localicé corresponden al siglo XVI y pertenecen a muebles elaborados en Francia. Uno es un armario de dos cuerpos que se presume haya sido uno de los regalos de boda que recibió Diana de Francia, hija de Enrique II, a raíz de su matrimonio con Horacio Farnese el año de 1555.<sup>415</sup> En las dos esquinas fronterizas del primer cuerpo, aparecen dos columnas entorchadas compuestas por un capitel de orden compuesto y un anillo de hojas en el imoscapo del que arranca una guía de hojas que se enreda helicoidalmente en el fuste.

El otro mueble que luce columnas entorchadas es una mesa de alrededor de 1560<sup>416</sup> la cual tiene, entre los elementos de su base, cuatro salomónicas entorchadas, pero en este caso, de capitel corintio. También en el imoscapo se encuentra un anillo de hojas y una guía vegetal recorre la caña de forma helicoidal.

El tipo más generalizado de salomónicas en los muebles fue el de fuste helicoidal desnudo, el cual analizaremos a partir no de un orden cronológico estricto (que creo hubiera resultado útil si el inventario hubiera sido exhaustivo), sino geográfico, es decir, por diferentes naciones, sólo para darnos cuenta de las semejanzas y diferencias que podemos encontrar en las salomónicas empleadas en ellas.

Para la primera mitad del siglo XVII se pueden mencionar los muebles franceses de la época de Luis XIII, a la que pertenecen, por ejemplo, un sillón de madera de roble con asiento y respaldo de bejuco, en el cual los soportes de los brazos, los del respaldo, los de

<sup>413</sup> María Paz Aguiló: *El mueble clásico español*, pp. 176-177.

<sup>414</sup> Según el Doctor Gustavo Curiel, el término de “bargueño” es inadecuado, en vista de que en realidad es posterior a la época en la cual se fabricaron esos muebles. (Conversación personal). Sin embargo, yo he preferido utilizarlo para evitar confusiones, en vista de que es el nombre que aparece en todos los Muecos de Artes Aplicadas de España (nación donde se originó este tipo de escritorio) y de México.

<sup>415</sup> Louise Ade Boger: *The Complete Guide to Furniture Styles*, lám. 115.

<sup>416</sup> *Ibidem*, lám. 118.

las patas y los de los travesaños son salomónicos, con senos redondeados y gargantas profundas y amplias. Su número de espiras es variable: van de dos a ocho.<sup>417</sup>

Otro sillón francés de la misma época presenta salomónicas en los antebrazos y en los travesaños. Sus senos también son redondeados, pero sus gargantas son angostas y profundas. Su número de espiras también es variable y en los travesaños el helicoide está interrumpido por balaustres,<sup>418</sup> según una costumbre que será muy común en los muebles europeos de la segunda mitad del siglo XVII.

Finalmente, podemos mencionar un gabinete atribuido a Pierre Boulle, con aplicaciones de concha y plata. En la parte central se abre una cabina donde se colocaron seis columnas salomónicas de igual número de espiras cada una, con los senos redondeados y las gargantas amplias y profundas.<sup>419</sup>

De los Países Bajos que, como en otras artes, ejercieron gran influencia en el mundo occidental, podemos mencionar muebles con salomónicas de fuste desnudo, para la segunda mitad del siglo XVII. Por ejemplo un par de mesas de marquetería. En ambas, las cuatro patas salomónicas que tienen son salomónicas de senos redondeados, pero varía el número de espiras: en las de una mesa son tres y en las de la otra, cuatro.<sup>420</sup>

Como en Francia, en los Países Bajos proliferaron las sillas y sillones con soportes salomónicos. En general, se puede decir que en este tipo de muebles los helicoides suelen tener senos redondeados y gargantas angostas cuando funcionan como soportes de brazos, asientos y respaldos; en cambio, cuando se encuentran en travesaños las gargantas se amplían. Claro que esas características no fueron una regla, como se aprecia en un sillón de hacia 1650 en donde la proporción entre senos y gargantas es igual en todas las salomónicas.<sup>421</sup>

Existe una gran semejanza entre los sillones que he registrado, tanto de Francia como de los Países Bajos, con los de la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVII, no sólo en el tipo de salomónicas que se emplean, sino también en la estructura general del mueble, como

<sup>417</sup> Luis Feduchi: *Historia del mueble*, p. 356, lám. 598.

<sup>418</sup> Louise Ade Boger: *The Complete Guide to Furniture Styles*, lám. 110.

<sup>419</sup> *Ibidem*, p. 361, fig. 611. El mueble es propiedad de T. Nichols. Aunque Louise Ade Boger atribuye efectivamente en mueble a Pierre Boulle, según el Doctor Gustavo Curiel, si ese mueble, puede considerarse del siglo XVII, entonces correspondería a la época de André Boulle. (Conversación personal).

<sup>420</sup> *Ibidem*, p. 487, fig. 956. Louise Ade Boger: *The Complete Guide to Furniture Styles*, lám. 15.

<sup>421</sup> Louise Ade Boger: *The Complete Guide to Furniture Styles*, lám. 84.

podemos ver en un ejemplo citado por Luise Ade Boger de alrededor de 1665.<sup>422</sup> Posee salomónicas desnudas en patas, travesaños, soportes de brazos, antebrazos, soportes del respaldo, en el respaldo mismo y en todo el contorno del asiento. Sus senos son angulosos y gargantas amplias y profundas. Su número de espiras es variable, como es costumbre en esta clase de muebles.

Pero Inglaterra produjo también otros muebles muy interesantes utilizando columnas salomónicas desnudas: lo mismo como apoyos que como elementos ornamentales. Para ilustrar el primer caso, me ocuparé de tres muebles diferentes: un clavicordio, una cama y un armario. El clavicordio o virginal es de madera de roble, con pinturas de 1670 que representan el parque Saint James,<sup>423</sup> está soportado por seis patas salomónicas de ese mismo número de espiras, que tienen los senos redondeados y las gargantas amplias y profundas, para dar idea real de retorcimiento.

La cama que posee una cabecera ajustable, parece ser de alrededor de 1680, según Louise Ade Boger.<sup>424</sup> Los travesaños cortos y los soportes de la cabecera tienen salomónicas desnudas de espiras variables, con los senos redondeados y las gargantas amplias y casi rectas.

De acuerdo con Herman Schmitz, el armario de gabinete inglés con pinturas, al que me he referido, podría fecharse hacia 1700.<sup>425</sup> Sus cuatro patas salomónicas tienen siete espiras con los senos redondeados y las gargantas amplias y poco profundas.

Por último, entre los muebles ingleses con columnas salomónicas de carácter decorativo, podemos mencionar un reloj de marquetería floral de fines del siglo XVII, firmado por James Mark-Wick,<sup>426</sup> que se encuentra en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México. Tiene cuatro salomónicas flanqueando las cuatro esquinas de la caja de la maquinaria, son de siete espiras, con sus senos angulosos y sus gargantas amplias.

En los muebles alemanes también se utilizó la columna salomónica desnuda. Entre los localizados, destaca una credencia de nogal de dos cuerpos, realizada por Juan Enrique

<sup>422</sup> *Ibidem*, lám. 282.

<sup>423</sup> Luis Feduchi: *Historia del mueble*, p. 471, fig. 916. Según este autor, este clavicordio es "...de Adam Leversidge" y actualmente pertenece a la colección Arthur F. Hill.

<sup>424</sup> Louise Ade Boger: *The Complete Guide to Furniture Styles*, lám. 287.

<sup>425</sup> Herman Schmitz: *Historia del mueble*, lám. 211 (superior).

<sup>426</sup> Cédula de registro del Museo Franz Mayer.

Keller el año de 1663.<sup>427</sup> En el primer cuerpo el artista realizó cuatro columnas salomónicas para flanquear cada una de las esquinas frontales del mueble: tres al centro y un par para limitar el nicho que talló en cada una de las puertas, de manera que encontramos quince columnas en total, con sus senos redondeados, gargantas pronunciadas y amplias, desenvueltas en cinco espiras que rematan en un capitel jónico. Las salomónicas del segundo cuerpo poseen características similares a las del primero, pero solamente son nueve: tres en cada una de las esquinas del frente y tres al centro.

También salomónicas desnudas son las que luce un armario de un solo cuerpo, de hacia 1700, procedente del sur de Alemania.<sup>428</sup> En él, dos columnas limitan las esquinas del mueble y una, al centro, separa las dos puertas que tiene. Poseen nueve espiras, sus senos son angulosos y sus gargantas muy abiertas y profundas. Su capitel es compuesto y cabe hacer notar que están apoyadas en ménsulas.

Un mueble interesante, asimismo de hacia 1700, es una “mesa de despacho” o escritorio con marquetería que se encuentra en el palacio de Charlottenburgo, de Berlín.<sup>429</sup> Posee ocho salomónicas de tres espiras y capitel dórico. Sus senos son angulosos y sus gargantas amplias y profundas.

Por supuesto, en Alemania también se fabricaron sillones con columnas salomónicas, pero, al parecer, las utilizaron de un modo más limitado, sólo en ciertas secciones del mueble, como los soportes de respaldos y apoyos de patas. Sus senos suelen ser angulosos (como los sillones ingleses) y las gargantas pronunciadas y amplias. Según Herman Schmitz, este tipo de sillones se elaboraron en Alemania hacia el año de 1700.<sup>430</sup>

En España proliferó el uso de las columnas salomónicas en toda clase de muebles, pero quizá en el que más éxito tuvo fue en las camas, donde los torneados fueron desde el tipo más simple, hasta el más complejo, combinando las salomónicas con balaustres muy elaborados. Entre los ejemplos más sencillos encontramos una cama con dosel que parece campar entre los siglos XVI y XVII.<sup>431</sup> En ella, tanto la cabecera como los apoyos del dosel

<sup>427</sup> Herman Schmitz: *Historia del mueble*, p. 41, lám. 195 (superior).

<sup>428</sup> *Ibidem*, lám. 197.

<sup>429</sup> *Ibidem*, lám. 205. Luis Feduchi: *Historia del mueble*, p. 478, fig. 929.

<sup>430</sup> Herman Schmitz: *Historia del mueble*, lám. 193 (inferior).

<sup>431</sup> *Ibidem*, lám. 175.

son salomónicas de senos redondeados y gargantas angostas pero profundas. Su número de espiras es variable y sin regla alguna: en los soportes del dosel tiene más de veinte.

Un tipo un tanto más complejo es el que representa una cama de nogal, también con dosel y cabecera con y arcos y frontón curvo, que se encuentra en la Casa Solá, de Olot en Gerona.<sup>432</sup> En esta cama, sólo los soportes del dosel son salomónicas, desarrolladas de la siguiente manera: cuatro espiras, un balaustre y al final, diez espiras. Sus senos son redondeados y sus gargantas amplias.

Entre los torneados más complejos, puedo mencionar, a manera de ejemplo, una cama con dosel de respaldo torneado y entrelazado, que se encuentra en una colección particular de La Coruña.<sup>433</sup> En el primer tramo de la cabecera, en los pies y en los soportes del dosel se encuentran salomónicas de senos redondeados y gargantas amplias y profundas. Su número de espiras es variable: tres en la cabecera y en los pies, y en los soportes del dosel se desenvuelven así: tres espiras-balaustre-tres espiras-balaustre-dos espiras-balaustre-cuatro espiras-dosel.

Otro tipo de muebles españoles con columnas salomónicas desnudas son, por ejemplo, los siguientes: una papelerera del siglo XVII que se encuentra en el Palacio de Benameji en Santillana del Mar.<sup>434</sup> La puerta central está flanqueada por cuatro columnas exentas de cuatro vueltas cada una, con los senos redondeados y las gargantas amplias.

Asimismo, podemos contar un armario de un solo cuerpo, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVII.<sup>435</sup> Como en otros armarios europeos, un par de columnas flanquean las esquinas frontales del mueble, en tanto que una más divide las dos puertas. Las tres salomónicas son desnudas: las de los extremos tienen diez espiras y la central, nueve, con sus senos angulosos y sus gargantas amplias y poco profundas.

Pero quizá los muebles españoles más interesantes, sean un par de escritorios de los denominados "bargueños", en los cuales la puerta central está flanqueada por diez salomónicas de hueso, de un perfil ondeante que nos recuerda la solución de las columnas

<sup>432</sup> Luis Feduchi: *El mueble español*, p. 138, lám. 121.

<sup>433</sup> María Paz Aguiló: *El mueble clásico español*, p. 212, fig. 83. Herman Schmitz: *Historia del mueble*, lám. 173.

<sup>434</sup> Luis Feduchi: *El mueble español*, p. 130, lám. 117.

<sup>435</sup> Antonio Moreno Mendoza, et. al.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, p. 394, lám. 456.

vitíneas. Son pequeñas, tienen los senos angulosos y las gargantas amplias. Uno de ellos se localiza en una colección particular de Madrid,<sup>436</sup> y el otro en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México.

Dentro de las columnas de fuste desnudo, en los muebles se presentan también aquéllas cuyo grosor disminuye conforme alcanzan altura, cuyo modelo pudiera encontrarse tanto en la pintura manierista, como en el propio Baldaquino de San Pedro. Entre los muebles que he encontrado con tal característica, se encuentran dos armarios de gabinete alemanes, de fines del siglo XVII.<sup>437</sup> En ambos, las cañas se desenvuelven en tres espiras, los senos son redondeados y las gargantas amplias y profundas.

También se pudo localizar una cama española del siglo XVII<sup>438</sup> en la cual, los soportes de la piecera tiene ese tipo de helicoide: son bajas (como a media altura de la cabecera), sus senos son redondeados y sus gargantas amplias y poco profundas. Sus cinco espiras rematan en un balaustre.

Finalmente, en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México, se conserva un reloj inglés del siglo XVIII, de la firma Johannes Fromantel, con la carátula pintada al óleo y la caja con trabajo de marquetería,<sup>439</sup> que posee salomónicas flanqueando precisamente la carátula, desnudas y cuya caña disminuye su grosor conforme alcanza el capitel corintio. Posee siete espiras, sus senos son angulosos y sus gargantas amplias.

Existe también una mesa de batiente alemana, al parecer de hacia 1700,<sup>440</sup> en la cual las salomónicas aumentan su grosor conforme alcanzan altura y, además, se abren longitudinalmente para dar apoyo a las hojas abatibles del mueble. Tienen tres espiras, sus senos son redondeados y sus gargantas profundas y angostas.

También de Alemania y de la misma época que la anterior,<sup>441</sup> procede una mesa con extensiones cuyas patas son salomónicas, sólo que sus tres espiras son irregulares: de hecho, el seno central es el más grande y redondeado, los otros, son muy pequeños y angulosos. Las gargantas son muy angostas y profundas.

<sup>436</sup> María Paz Aguiló: *El mueble clásico español*, p. 177, fig. 59.

<sup>437</sup> Herman Schmitz: *Historia del mueble*, láms. 195 y 200.

<sup>438</sup> Luis Feduchi: *Historia del mueble*, p. 436, fig. 811.

<sup>439</sup> Cédula de registro del Museo Franz Mayer. Aunque la firma parece alemana, la cédula del Museo dice "reloj inglés".

<sup>440</sup> Herman Schmitz: *Historia del mueble*, lám. 198 (superior).

<sup>441</sup> *Ibidem*, lám. 199 (superior).



Para terminar el muestreo de algunos muebles europeos del siglo XVII en los cuales se utilizaron salomónicas desnudas, debo hacer referencia a una mesa de juego inglesa con incrustaciones de marfil, realizada entre 1660 y 1685,<sup>442</sup> cuyas patas son salomónicas de cinco espiras, pero trenzadas.

Como dije al principio, en los muebles también se presentó la modalidad tritóstila en los fustes salomónicos. En unos casos, a la manera tradicional, es decir, con el primer tercio recto y decorado, de ascendencia manierista, como la encontramos en un armario gabinete francés, de madera de ébano que se encuentra en el Museo de Artes Decorativas de París.<sup>443</sup> El mueble está sostenido por ocho patas tritóstilas, en las que a partir del segundo tercio se desenvuelve un helicoide de cinco espiras con senos redondeados y gargantas angostas y profundas.

En los muebles, sin embargo, también se presentó otra modalidad dentro del salomónico tritóstilo, en la cual el primer tercio o el último están ocupados por un balaustre. En el primer caso está un gabinete de marquetería floral de varias maderas e incrustaciones de marfil, realizado en Inglaterra hacia 1670.<sup>444</sup> En este caso, el helicoide que arranca en el balaustre, posee cuatro espiras con los senos angulosos y las gargantas amplias y profundas.

También se dio el caso de salomónicas con el balaustre en el tercio superior, como aparece en una mesa alemana de hacia 1700.<sup>445</sup> En este ejemplo, el helicoide se desenvuelve en tres espiras que rematan en el balaustre. Sus senos son angulosos y las gargantas amplias.

La última tipología que he registrado en las columnas salomónicas empleadas en el mueble civil, es la decorada. En ella, la más frecuente es la que presenta ornamentación sólo en las gargantas del helicoide, que podía ser sólo una moldura, o bien una guía vegetal. En el primer caso están los siguientes ejemplos: un armario o bufette de nogal, de dos cuerpos, con talla que representa "El Juicio Final", procedente de los Países Bajos, que se encuentra en el Museo Vieille Boucherie de Amberes.<sup>446</sup> En el primer cuerpo, el mueble está flanqueado por un par de columnas salomónicas de cuatro espiras, con los senos redondeados y las gargantas amplias y poco profundas.

<sup>442</sup> Louise Ade Boger: *The Complete Guide to Furniture Styles*, lám. 290.

<sup>443</sup> Luis Feduchi: *Historia del mueble*, p. 357, fig. 603.

<sup>444</sup> Louise Ade Boger: *The Complete Guide to Furniture Styles*, lám. 291.

<sup>445</sup> Herman Schmitz: *Historia del mueble*, lám. 198 (inferior).

<sup>446</sup> Luis Feduchi: *Historia del mueble*, p. 489, fig. 962.

Asimismo, podemos señalar en el mismo grupo un brasero español con base de madera y latón, del siglo XVIII,<sup>447</sup> que se encuentra en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México. Las salomónicas que le sirven de apoyo tienen seis espiras, sus senos son redondeados y sus gargantas, recorridas -como he dicho- por una moldura, son amplias.

Más frecuentes parecen ser las salomónicas que lucen una guía vegetal en las gargantas, como las que tiene un reloj-secreter holandés del siglo XVII-XVIII,<sup>448</sup> que se encuentra, como el mueble anterior, en el Museo Franz Mayer. Este mueble posee cuatro columnas salomónicas de seis espiras y capitel dórico flanqueando cada una de las secciones centrales del mueble.

Semejantes son las que posee un armario alemán de cerca de 1700<sup>449</sup> en el cual los soportes tienen dos espiras con los senos redondeados y las gargantas angostas y poco profundas.

Por último, podemos mencionar una papelera española con el frente compuesto por una portada y la cajonería, cubierta con reengruesos de ébano y cristales pintados con escenas mitológicas. Está sobre una mesa con patas salomónicas y faldón con grandes tallas barrocas y un escudo central, que se encuentra en el Palacio de Perelada, en Gerona.<sup>450</sup> Las columnas de la mesa tienen seis espiras que ascienden a un capitel corintio. Tienen senos redondeados y gargantas cubiertas por una guía ornamental.

Las columnas de la papelera flanquean la puerta central y en realidad pertenecen al grupo de la tritóstilas que poseen en primer tercio recto con decoración. Su helicoide es de cuatro espiras que se elevan a un capitel corintio. Sus senos son redondeados y sus gargantas amplias y desnudas.

Para concluir, resta mencionar dos ejemplos de muebles con salomónicas que presentan decoración tanto en los senos como en las gargantas del helicoide. Uno es una mesa pequeña portuguesa del siglo XVII, decorada con incrustaciones geométricas de ébano y marfil que se encuentra en el Museo Nacional de Arte Antigo de Lisboa.<sup>451</sup> Presenta

<sup>447</sup> Cédula de registro del Museo Franz Mayer.

<sup>448</sup> *Idem*. Aunque la clasificación de tipo de mueble y de su época corresponde al Museo Franz Mayer, el Doctor Gustavo Curiel opina que, en realidad, el mueble "secreter" tuvo su origen en el siglo XVIII. (Conversación personal).

<sup>449</sup> Herman Schmitz: *Historia del mueble*, lám. 200. Luis Feduchi: *Historia del mueble*, p. 483, fig. 483, fig. 846.

<sup>450</sup> Luis Feduchi: *El mueble español*, p. 212, lám. 185.

<sup>451</sup> G. J. Malgras: *Los muebles barrocos*, p. 30.

helicoides muy inclinados en las cuatro patas y en los cuatro travesaños. Tienen los senos achaflanados y las gargantas apenas marcadas; su decoración en geométrica y las gargantas, además, están limitadas por un par de molduras. En las patas se ven cuatro espiras y, en los travesaños, el mismo número de vueltas se interrumpen al centro por un balaustre.

El otro mueble es una cama española con dosel, tallada, dorada y policromada, que se encuentra en el Museo de Artes Decorativas de Madrid.<sup>452</sup> Las salomónicas pertenecen a la modalidad que se ve interrumpida por un balaustre, de manera que sobre una base cúbica se levantan cinco espiras, luego el balaustre dorado y, finalmente, cuatro espiras que rematan en un capitel corintio. Los senos son redondeados y las gargantas, más amplias, son profundas y casi rectas. Unos y otras están decoradas con pomos de metal dorado.

De Nueva España, por desgracia, no se conocen en colecciones públicas muebles civiles del siglo XVII con columnas salomónicas. En cambio, en una colección particular de México se conoce una mesa consola de aquella época<sup>453</sup> que tiene ese tipo de soportes: son ocho salomónicas desnudas, de ocho espiras con los senos redondeados y gargantas amplias y poco profundas.

Desde luego, podemos considerar que, por lo menos algunos de los modelos europeos que he enlistado pudieron pasar a la Nueva España y aquí popularizarse y servir, a su vez, de marco de referencia para realizar otros muebles con esas u otras clases de columnas salomónicas, tal como se ve en la mesa consola antes citada.

Ahora bien, es necesario precisar que pese a que este soporte en muebles pudo cumplir realmente esa función (o sea de apoyo), su presencia tiene un carácter realmente decorativo. En cuanto a sus soluciones formales, serían las tritóstilas con el primer tercio recto, y las que lucen en las gargantas una moldura o una guía vegetal, las que recuerdan más las soluciones retablisticas y arquitectónicas del siglo XVII, tanto en Europa como en México. Debemos por tanto decir que no podemos descartar la posibilidad de que los propios retablos, los grabados que de ellos se hicieron y aún los propios monumentos arquitectónicos, pudieran servir de modelo a los muebles. Aunque claro, la libertad que se tomaron en la concepción formas de las salomónicas en los muebles civiles fue mucho más

<sup>452</sup> Luis Feduchi: El mueble español, lám. 118.

<sup>453</sup> Virginia Armella de Aspe: Labores de ebanistería en la Nueva España, p. 148.

allá que en la retablistica. Se acercó a la fantasía pictórica de los imaginarios Templos de Salomón. Pudo también haberse dado un proceso de retroalimentación de los diversos campos de las artes.

En cuanto al mueble de carácter religioso, tengo para mí que, en este caso encontramos una relación más estrecha con las columnas salomónicas de los retablos. Prueba de ello son, por ejemplo, un púlpito que se encuentra en la iglesia de San Antonio de Padua, de Sevilla,<sup>454</sup> el cual luce seis columnas tritóstilas: su primer tercio es recto y estriado, seguramente como parte de esa recuperación de recursos manieristas que también se presentó en los retablos. Los tercios superiores son salomónicas de cuatro espiras desnudas, con los senos angulosos y las gargantas amplias, profundas y casi rectas. Rematan en un capitel corintio.

Entre los muebles de carácter religioso que con más frecuencia utilizaron columnas salomónicas, se encuentran las sillerías de coro. En este caso la función de esos soportes fue separar cada uno de los sitiales. En esta ocasión mencionaré tres ejemplos andaluces que lucen salomónicas de fuste desnudo y, siguiendo el modelo vigolesco, poseen seis espiras. En todos los casos, además, los senos son redondeados y las gargantas amplias, profundas y casi rectas. Tales sillerías son: la de la Cartuja de Sevilla, realizada por Juan de Valencia y Agustín Perea, el año de 1702,<sup>455</sup> la de la iglesia de Santa María, en Carmona, del año de 1706<sup>456</sup> y la de la iglesia de San Pedro en Arcos de la Frontera, realizada por Juan Francisco Morales en 1725.<sup>457</sup>

En Nueva España tenemos, entre otros, el notable caso de la sillería del coro de la Catedral Metropolitana, esculpida por Juan de Rojas entre 1695 y 1696.<sup>458</sup> A pesar de que gran parte de las piezas son de reciente reconstrucción, debido al incendio que sufrió la Catedral en 1967, por las piezas que quedaron, puede uno darse cuenta de que las salomónicas también siguieron la propuesta vigolesca de las seis espiras, sus senos son redondeados y las gargantas angostas, profundas y muy inclinadas. Senos y gargantas están ocupados por ricas guías de pámpanos.

<sup>454</sup> Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 196.

<sup>455</sup> Ibidem, lám. 246.

<sup>456</sup> Ibidem, lám. 244.

<sup>457</sup> Ibidem, lám. 243.

<sup>458</sup> Enrique A. Cervantes: Catedral Metropolitana. Sillería del coro, pp. IV-VI. Magdalena Vences: "Coro", p. 469.

En los muebles citados, detectamos cuatro tipos de salomónicas (sin que quiera decir que hayan sido las únicas empleadas): tritóstilas, de fuste desnudo, de fuste decorado y las de fuste ondulante, semejantes a las vitíneas y a las del Baldaquino de San Pedro.

Aunque los artistas que fabricaron esos muebles no tuvieron preferencias en la tipología de las salomónicas escogidas respecto a la clase de muebles en las que las pensaban incluir, debemos decir que cuando las hicieron cumplir la función de soportes, prefirieron las de perfil giratorio. Las ondulantes que aparecen en los escritorios españoles (llamados comúnmente "bargueños") citados, tienen una función decorativa.

Ahora bien, aunque esos muebles son tardíos respecto a las primeras inclusiones de salomónicas en la arquitectura y aun en la retablística, tanto europea como novohispana y, por consiguiente no pudieron ser estrictamente sus modelos o antecedentes, es importante tomarlos en cuenta no sólo porque pudieron existir muebles similares más tempranos, sino también porque -como ya apunté antes- no podemos descartar la posibilidad de que la propia arquitectura, especialmente de retablos, pudiera haber servido de modelo a los muebles.

### **La columna salomónica en objetos, relieves y monumentos efímeros**

De acuerdo con Antonio Bonet Correa, el retablo mayor de la Compañía de Jesús de Granada, de Francisco Díaz de Ribero, "...es la primera arquitectura en la que, después del sagrario de plata de la catedral de Sevilla (1594), se utilizaron las columnas salomónicas en Andalucía..."<sup>459</sup> Esta afirmación y la tradición que se ha desarrollado en torno a ese punto, hace que sea obligado comenzar este apartado con el estudio de tan insigne obra.

La obra en cuestión fue realizada de 1593 a 1596 bajo diseño y dirección del platero cordobés Francisco de Alfaro<sup>460</sup> y las esculturas elaboradas por Gerónimo Hernández y Andrés de Ocampo. Pero de acuerdo con la información publicada por Jesús Miguel

<sup>459</sup> Antonio Bonet Correa: *Andalucía barroca*, p. 48.

<sup>460</sup> Según Antonio Martínez Ripoll ("Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando", p. 155) el diseño del sagrario pudo haber sido de Pablo de Céspedes. No obstante, como vimos al principio de este capítulo, Céspedes concibió las columnas helicoidales a partir de un origen vegetal, y todavía en su *Discurso...*, escrito, como dije en 1604, no llegaba a concretizar la manera de darles un sentido arquitectónico, amén de resaltar el perfil ondulante de esos fustes. Por su parte, las columnas del sagrario sevillano son arquitectónicas y giratorias, de clara filiación *vignolesca* -como veremos enseguida-, por lo tanto, me parece poco lógico relacionar a Céspedes con el diseño de esa obra.

Palomero Páramo, en la actualidad la obra presenta varias modificaciones producto de sucesivas intervenciones, entre las que destaca la factura de la peana en la que se asienta, obra de Luis Acosta del año de 1671, y la sustitución del ángel que la remataba por una cruz, a cargo de Laureano de Pina, del año de 1671, quien también se hizo cargo de dorar casi la totalidad de su estructura arquitectónica.<sup>461</sup>

Como bien la describe el autor citado, el sagrario

...se concibe como un santuario ideal, provisto de planta ovalada y configurado por dos templetos escalonados, de los que el superior representa el arca del propiciatorio con los serafines que la custodiaban. En su estructura arquitectónica sobresalen las columnas salomónicas de seis espiras...que se inspiran en el tratado de arquitectura de Vignola y que alternan con otras entorchadas de inferior escala en la misión de sostener la cúpula. Asimismo hay que destacar a los esforzados niños-atlantes que, agobiados, reciben la carga de los soportes, anticipándose en esta obra, verdaderamente revolucionaria, elementos, fórmulas y perfiles que se consagrarán de forma definitiva en el Barroco.<sup>462</sup>

En efecto, las salomónicas poseen seis espiras, que rematan en un capitel compuesto. Su helicoide arranca desde la basa y posee los senos redondeados y las gargantas profundas y amplias. Su perfil es giratorio, producto de la ya señalada influencia de Vignola, del que, sin embargo difiere en el hecho de hacer recorrer los senos con una guía ornamental. Como bien apuntó Palomero, ciertamente en estos soportes parecen anticiparse formas barrocas, como la presencia de esta guía de hojas que, aunque recorran los senos y no las gargantas, que permanecen desnudas, nos recuerdan la propuesta de Caramuel.

Pero en los objetos tanto de uso civil como religioso también se emplearon otras tipologías en las columnas helicoidales. La más simple (y que encontramos también con mucha frecuencia en los muebles civiles) es la giratoria y desnuda, como las cuatro que presenta un reloj de arena europeo de fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII, que se encuentra en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México. En este caso, poseen siete espiras, con sus senos redondeados y sus gargantas amplias y poco profundas.

<sup>461</sup> Jesús Miguel Palomero Páramo: "La platería en la Catedral de Sevilla", p. 610, 612.

<sup>462</sup> Idem.



A esa misma tipología pertenece un relicario de plata que se encuentra en la iglesia de San Martín de Sevilla,<sup>463</sup> sólo que en esta obra son de siete espiras, con los senos redondeados y las gargantas amplias y profundas.

Entre los objetos revisados, también se encontraron columnas cuyos senos y gargantas están totalmente ornamentadas, como los cuatro blandones de madera tallada y dorada de fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII,<sup>464</sup> posiblemente mexicanos. En este caso, sobre un pedestal constituido por tres ángeles, se levantan las salomónicas que también son giratorias de cuatro espiras, que lucen sus senos redondeados y sus gargantas amplias y poco profundas. Senos y gargantas están cubiertos por guías de hojas que se enredan hasta alcanzar el capitel corintio.

En los grabados también se representaron desde muy temprano objetos con columnas salomónicas, como se puede apreciar en las versiones que ofrecen Alberto Dürero y Hans Sebald Beham, precisamente de la visión apocalíptica de los siete candelabros. En la obra de Dürero, dos de los siete candelabros son salomónicos: el que se encuentra al centro, tiene un pedestal con flores sobre el que sube una columna helicoidal, desnuda, de cuatro espiras; en cambio, el candelabro que se encuentra al extremo derecho del grabado, posee un pedestal con aves sobre el que se apoya un helicoide trenzado, aunque también de cuatro espiras.<sup>465</sup>

En la obra de Hans Sebald Beham, dos de los candelabros salomónicos que representa (el primero del lado izquierdo y el primero del lado derecho) son trenzados y, uno más (al lado izquierdo), consigue el efecto entorchado a base de estrias helicoidales.<sup>466</sup>

Una pieza que merece atención especial, es un "Altar procesional" de plata, indo-europeo, del año de 1689 que se encuentra en la iglesia de Santo Domingo de Macao<sup>467</sup> en la posesión portuguesa de la provincia china de Kwnag-tung. Este altar es un templete de un solo cuerpo; está constituido por un pedestal de planta cuadrangular sobre el que se levantan ocho columnas que sostienen un entablamento de cornisa muy volada que está coronada por

<sup>463</sup> Alfredo J. Morales, et al: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, p. 184.

<sup>464</sup> Cédula de registro del Museo Franz Mayer.

<sup>465</sup> Walter L. Straus: "Sixteenth Century German Artists" en *The Illustrated Bartsch*, 10, p. 157.

<sup>466</sup> Robert A. Koch: "Early German Masters..." en *The Illustrated Bartsch*, 15, p. 180.

<sup>467</sup> Jay A. Levenson: *The Age of the Baroque in Portugal*, p. 91.

ocho remates piramidales. Todo el conjunto culmina en una cúpula con tambor que está rematada por un perillón sobre el que se alza una estrella.

De las ocho columnas que tiene, cuatro son tritóstilas y revestidas, en tanto las otras cuatro son salomónicas, cuyo modelo parece encontrarse muy directamente en el Baldaquino de San Pedro. Son tritóstilas, en las cuales están señaladas los tres tercios. El primero está ocupado por estriás helicoidales y los otros dos, por una tupida ornamentación. Su perfil es completamente ondulante.

Es así que en los objetos mencionados, vemos que se presentan varias tipologías de salomónicas: entorchadas, trenzadas y helicoidales; desnudas y decoradas; de perfil giratorio y de perfil ondulante; con los senos redondeados, achaflanados o angulosos. Como en los muebles, parece que la selección de los artistas para el tipo de objeto en las que iban a utilizar las salomónicas no está en relación directa con la tipología de esos soportes, aunque los que tuvieron una función de apoyo (como las de los candelabros) fueron giratorias. En el altar procesional, por ejemplo, la función de soporte la ejercen las columnas revestidas, de manera que la presencia de las salomónicas tiene un sentido exclusivamente simbólico-ornamental.

Sus modelos, igual que ocurrió con los muebles, pueden proceder de obras concretas, como en el caso del altar procesional portugués, pero también de otras manifestaciones artísticas, como retablos y tratados, dentro del proceso lógico del arte inspirado en el arte.

En los relieves hasta hoy revisados, el tipo de columna seleccionada fue la de perfil giratorio, con los senos redondeados y una guía de hojas ocupando senos y gargantas. Como se aprecia en uno de los relieves del retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla,<sup>468</sup> en el cual, al costado izquierdo se levantan dos salomónicas que dejan ver cuatro gargantas; en un bajorelieve de alabastro que representa a la Virgen del Rosario entre Santa Catalina y Santo Domingo, asimismo trabajo europeo del siglo XVIII,<sup>469</sup> que se encuentra en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México, donde sólo se dejan ver tres espirias, pero con las características citadas.

<sup>468</sup> *El Escorial...*, t. I, pp. 53, 56.

<sup>469</sup> Cédula de registro del Museo Franz Mayer.

De ese mismo tipo son las salomónicas que luce uno de los siales de la sillería del coro de San Agustín de la ciudad de México (hoy conservada en el salón del Generalito del antiguo colegio de San Ildefonso), contratada por el maestro Salvador de Ocampo, el año de 1701.<sup>470</sup> El relieve donde aparecen los soportes helicoidales es el que representa la escena del Antiguo Testamento titulada “Plegaria del rey”, que dice: “Púsose después Salomón de rodillas ante el altar del Señor...”,<sup>471</sup> confirmando de esta manera la tradición relativa al origen de las columnas salomónicas y su carácter simbólico. Los soportes de este relieve son de cinco espiras que rematan en un capitel corintio, sus senos, como he dicho, son redondeados, y sus gargantas angostas, apenas señaladas por la vara de la que se desprenden las ramas de hojas que ocupan las gargantas.

Finalmente, he de referirme a una obra muy importante para el arte barroco mexicano: el relieve que tiene por tema “La Presentación de María en el Templo”, la cual se encuentra en el ábside de la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Puebla. Como es sabido, esta capilla fue inaugurada el 16 de abril de 1690<sup>472</sup> y el relieve forma parte de un complejo programa iconográfico realizado en yesería, dividido en tres partes: la exaltación del Rosario (con la representación de los Misterios gozosos y gloriosos), las Virtudes Teologales y un programa propagandístico de la Orden de Santo Domingo. En el citado relieve, tal como ocurrió en la pintura que realizó Nicolás Rodríguez Juárez con el mismo tema -ya analizada-, la Virgen niña asciende por una escalera al pórtico del Templo, donde es recibida por el Sacerdote. Las escaleras son semiexagonales y el pórtico está constituido por dos pares de arcos de medio punto (uno detrás del otro), apoyados en jambas con impostas a los que se adosan un par de columnas salomónicas de capitel jónico. En lo que parece representar una especie de vestíbulo del Templo, otras dos salomónicas se adosan a otros tantos pilares. Con excepción de una de las columnas del pórtico, todas están incompletas, semicubiertas por la Virgen y los personajes que asisten a la Presentación. La columna que se representa completa está adosada a una de las jambas del pórtico: su helicoide arranca desde la basa y tiene solamente cuatro espiras, con senos redondeados y

<sup>470</sup> Heinrich Berlin: “Salvador de Ocampo, a Mexican Sculptor”, p. 425.

<sup>471</sup> I Reyes: 8, 22.

<sup>472</sup> Antonio Rubial García: *Domus Aurea...*, p. 40.

gargantas angostas y profundas. Como la pintura citada de Rodríguez Juárez, tienen la peculiaridad de carecer totalmente de ornamentación.

En los grabados que representan monumentos efimeros los helicoides también aparecen con el perfil giratorio y son decoradas, como aparecen, por ejemplo en el templete que se levantó en Valencia para las fiestas de celebración de la Inmaculada Concepción de la Virgen, el año de 1673.<sup>473</sup> En este monumento, las tres naves del altar están separadas por columnas salomónicas, de número variable de espiras, muy delgadas y de capitel corintio, con sus senos desnudos y las gargantas recorridas por una guía ornamental. El mismo tipo de columnas aparecen en los grabados que representan los carros triunfales que desfilaron por Valencia para celebrar la misma festividad.<sup>474</sup>

Finalmente, tenemos el grabado que representa el tabernáculo que levantó José Benito Churriguera en la iglesia de Dos Barrios de Madrid,<sup>475</sup> en el cual las salomónicas son de cinco espiras, también giratorias, son senos redondeados y gargantas angostas y profundas: unos y otras cubiertos de una tupida y realzada ornamentación.

### **Algunos temas importantes**

Para terminar, creo que es conveniente realizar una recapitulación de los temas más relevantes tratados en este capítulo y de las conclusiones que conviene retener para entrar en el estudio de la arquitectura salomónica en la Nueva España.

Comenzaré por recordar la importancia simbólica de la columna salomónica, pues es ella la que inicia la historia de sus modelos formales. La importancia simbólica de ese soporte radica en la creencia de que un conjunto de -ahora- once columnas helicoidales que se encuentran en el Vaticano pertenecieron al Templo de Salomón, es decir, al Templo proyectado por Dios. No se sabe desde cuándo se tuvo esa creencia, pero ya hacia el año 332 D. C. el emperador Constantino utilizó las seis columnas salomónicas que hasta ese momento se encontraban en Roma, para construir el tabernáculo del templo cristiano.

<sup>473</sup> Juan Carrete Parrondo: "El grabado y la estampa barroca", p. 277, fig. 373. *Apud*: J. B. de Valda: Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen, Valencia, Villagrasa, 1673.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 278, fig. 383, *Apud*: *op. cit.*

<sup>475</sup> Antonio Bonet Correa: Fiesta, poder y arquitectura, p. 53.

Debemos recordar que las otras seis columnas que existieron en Roma -para hacer un total de doce-, fueron obsequiadas por el Exarca Bizantino Euthychio (512-582 D. C.). En la actualidad, una de esas doce columnas se encuentra perdida.

Estas once columnas son de mármol y están ejecutadas en una sola pieza y alcanzan una altura de 4.75 m. Poseen cinco espiras o vueltas, en las que se distribuyen cuatro secciones en las cuales se alternan estrías helicoidales y amocillos con roleos de vid. Su imoscapo se encuentra cubierto por hojas de parra. Sus senos son redondeados y sus gargantas amplias: de hecho, la proporción entre unos y otras es equilibrada, lo que genera un perfil ondulante acentuado por el hecho de que la división entre cada una de las secciones no está condicionada por los elementos ornamentales que poseen. Sin embargo, vistas en detalle, esas columnas no son exactamente iguales, de manera que John B. Ward Perkins distingue tres grupos en ellas. Las diferencias, más que en la forma, se encuentran en la decoración: varían algunos motivos y sobre todo varía el tipo de talla de las columnas de cada uno de los grupos. Como era de esperarse, entre todas, la Columna Santa (así llamada por creerse que en ella se apoyaba Jesús cuando predicaba en el Templo), que Ward Perkins clasifica en el grupo II, fue la que ejerció mayor influencia entre los artistas, pero no fue la única, de manera que señalar las diferencias entre esas columnas resulta importante por dos motivos principales: primero, porque como modelos, no puede decirse que hayan podido inspirar reglas precisas para su observancia y, segundo, porque al haberlas tomado como modelo algunos artistas europeos, sus diferencias influyeron para que las obras de esos artistas también presentaran diferencias.

Si debiéramos establecer una relación de artistas y obras que derivaron de esas columnas desde el punto de vista formal, podríamos mencionar las siguientes: las obras de Jean Fouquet: "La entrada de Herodes en Jerusalén" y "La Profanación del Templo por las tropas romanas" (que realizó hacia 1470-1475 para ilustrar la traducción francesa de las Antigüedades Judías de Flavio Josefo). Los cartones que dibujó Rafael para los tapices que se mandaron a hacer a Bruselas para el Vaticano, aquéllos cuyos temas fueron "La curación del paratítico" (de la serie Hechos de los Apóstoles) y "La presentación de Jesús en el Templo" (de la serie La Vida de Cristo), todos de 1515. Asimismo, "La Circunsición" de Giulio Romano, la "Columna Santa" de Francisco D'Ollanda (de 1539-1541, que se



encuentra en el código de dibujos titulado Os disenhos das Antigualhas que vio Francisco D'Ollanda, pintor portugués, el tratado de Iácome Vignola titulado Regla de los cinco órdenes (de alrededor de 1562 y cuya versión española se publicó por primera ocasión en 1593), el retablos de las Reliquias de Santiago de Compostela (realizado por Bernardo Cabrera en 1625), el cuadro que representa a "San Pedro Papa" (pintado por Francisco de Zurbarán, entre 1630 y 1635), el Baldaquino de San Pedro (realizado por Gian Lorenzo Bernini en 1633) y los tapices alegóricos de Rubens para el convento de las Descalzas Reales de Madrid (realizados entre 1627 y 1628).

Sin embargo, el asunto no es tan sencillo por varias cuestiones. En primer lugar, de las obras citadas, con excepción de la de Francisco D'Ollanda que pretendió ser una copia literal de la Columna Santa, todas son en realidad una interpretación de las vitíneas, sin intención de imitarlas.

En segundo término, es claro que desde el manierismo, los artistas se fueron desprendiendo de ese modelo vaticano proponiendo otras tipologías y aún animando a los demás artistas para desarrollar sus propias columnas. En el primer caso están obras como los frescos de Giorgio Vasari que representan a "Paulo III distribuyendo los honores" y los "Nombramientos de cardenales por León X" del salón de Palacio de la Cancillería de Roma, del año de 1546, donde las salomónicas son evidentemente de carácter fantástico. En ese caso también se encuentran las pinturas de Pedro Pablo Veronés, como "El Triunfo de Mardoqueo" que realizó en el templo de San Sebastián de Venecia el año de 1556, el "Triunfo de Venecia" y el techo de la Sala del Consejo Mayor del Palacio Ducal de aquella ciudad, del año de 1584. Pero donde quizá el Veronés representó con mayor profusión la columna salomónica fue en la decoración que realizó en la Stanza dell'Olimpo de la Villa Barbaro de Maser, allí, por ejemplo, en el techo pintó la escena de "La Giustiniani Barbaro e la nutrice al balcone", donde la dueña de la villa se asoma ante la balaustrada delimitada por un par de columnas salomónicas. Aunque todas esas columnas tienen un cierto carácter tectónico, en realidad la única relación que guardan con las del Vaticano es su sentido helicoidal y las estrías del primer tercio: lo demás es creación del Veronés.

Otros ejemplos de columnas salomónicas de carácter fantástico alejadas del modelo vaticano, pero ya del siglo XVII son: la que representa Sebastián Conca en su obra



“Alejandro Magno en el Templo de Jerusalén” y la que pinta Sebastián Bourdon en “La presentación de Jesús en el Templo”.

Entre los artistas que además de realizar ellos mismos columnas salomónicas digamos propias, animaron a otros a desarrollar sus propias interpretaciones de estos soportes, se encuentra Iácome Vignola, quien en su Regla de los Cinco Ordenes ilustra la manera de convertir las columnas rectas “...en torcidas a semejanza de aquéllas que están en Roma en la Yglesia de San Pedro...”, en clara alusión a las citadas columnas que, según la tradición, pertenecieron al Templo de Salomón; pero, en primer lugar, el diseño del propio Vignola consiste en una columna de seis vueltas, lo que ya de por sí las aparta de las vitineas, lo que, en mi opinión, debe interpretarse como que el tratadista no considera a esas columnas como un dogma a seguir (pese a su supuesto origen divino) sino como una simple propuesta que él mismo pudo no aceptar. Por otra parte, en su tratado instruye a los demás arquitectos para poder hacer sus propias intepretaciones, de manera que al pie del dibujo escribe: “si habiendo dibujado estas columnas rectas, se quisiese hacerlas salomónicas, como las que están en la iglesia de San Pedro de Roma, se hará el diseño que se ve. El círculo pequeño del medio marca las vueltas que se desea que tenga la columna”, afirmación que es muy importante, pues aunque, como vimos, algunos pintores como Vasari y el Veronese habían ya mostrado interés por destacar el efecto giratorio de los soportes helicoidales, sería a partir de Vignola cuando se podría considerar como verdaderamente realizable, en términos arquitectónicos, la columna salomónica de perfil giratorio.

Ahora bien, algunas de las obras renacentistas y manieristas con columnas salomónicas se convirtieron también en fuente de inspiración para otros artistas, es decir, que las interpretaciones ya alejadas del modelo original (o sea las columnas vitineas), alimentaron las producciones posteriores. Por ejemplo, el Parmigianino se basó en Rafael al realizar “La Curación de Paralítico”, sólo que la única columna que representó en la escena ya no presenta ningún tipo de ornamentación y sólo marca la ondulación del perfil. Asimismo, de Vignola derivaron los tratadistas más importantes de “lo salomónico”: fray Juan Ricci y Juan Caramuel, quienes también por su parte propusieron otro tipo de salomónicas, las cuales, a su vez, sirvieron de base a otros artistas para crear otras tipologías

de la columna salomónica, como fue el caso de Ricci, cuyo tratado al parecer sirvió como fuente para Guarino Guarini.

En efecto, tanto Ricci como Caramuel se apegaron a la propuesta vignolesca en cuanto al número de espiras de sus columnas. Desarrollaron entonces un tipo de salomónica de seis vueltas, pero cada uno se asignó características propias.

En sus tratados Pintura Sabia (de 1655) y Breve tratado de arquitectura del Orden Salomónico Entero (de 1663) Ricci presenta una columna cuyo fuste luce los senos redondeados y las gargantas amplias, de manera que su perfil resulta ondulante. La columna que representa posee el fuste cubierto con sarmientos, pues explica que "...con sus ojas y racimos guarda las espirales con gracia (que aun en poner parra tuvieron propiedad los antiguos por ser planta que pueda alcanzar sin embarazo al capitel)". Pero Ricci, por supuesto, tampoco es dogmático, de manera que comenta que la columna que representa tiene siete módulos (o sea seis vueltas), pero "...las espirales pueden ser más o menos volteadas".

El orden arquitectónico que eligió Ricci para sus salomónicas fue el compuesto, pero un orden compuesto concebido como la suma de las perfecciones de todos los órdenes, no sólo del jónico y del corintio. Al respecto, Ricci apunta en su Pintura Sabia lo siguiente: "el orden compósito como asta aora se ha praticado...compuesto de Corintio y Jonico, como se conoce a las volutas del Jónico y en el adorno Corintio. Mas éste, absolutamente, no se puede llamar compósito, porque para serlo avía de ser de todos los órdenes".

Caramuel, por su parte, en su tratado titulado Arquitectura recta y oblicua considerada dibuxada en el Templo de Jerusalén (del año de 1678) propone dos tipos de columnas salomónicas: una cuyo helicoide arranca desde la basa a partir de un anillo de hojas de laurel en el imoscapo -como las vaticanas- y luce sólo en sus gargantas una guía de hojas, su helicoide es más bien giratorio, lo que consigue al hacer estrechas las gargantas, aunque sus senos son redondeados.

El otro tipo de columna salomónica que propone Caramuel, se encuentra precisamente en la portada titular del tratado: tritóstilas de capitel jónico: el primer tercio posee estrías helicoidales y los otros dos, decoración de hojas distribuidas uniformemente entre senos y gargantas. La división entre cada tercio se hace por medio de un anillo del que

emergen hojas de acanto. Su perfil es ondulante, y el helicoide se desarrolla en sólo cinco espiras, apartándose con ello del modelo de Vignola, pero acercándose al vitíneo.

Caramuel denomina a las columnas conocidas como salomónicas, "Mosaicas" y, por lo tanto, el orden al cual pertenecen lo llama "Orden Mosaico" debido a que en sus orígenes las utilizaron los judíos, es decir los que "...guardaban la ley de Moisés...". Pero aún constituyendo en sí mismas un Orden arquitectónico, Caramuel piensa que de todos modos estas columnas se pueden hacer: "Toscanas, Doricas, Ionicas, Corinthias (y si quisieremos, también en Gothicas) pues todas estas, guardando sus proporciones y medidas, se pueden dibujar, tornear y trabajar en llama".

En tiempos de Caramuel, ya se habían levantado retablos y algunos edificios con columnas salomónicas en España, de manera que el tratadista incluye en su obra instrucciones para distribuir las columnas salomónicas de acuerdo con su sentido giratorio. Así comenta: "si se erigiese una coluna sola, las vueltas pueden ser hazia donde quisieres. Si se erigiesen dos, como se suele hacer en un altar, es yerro, que se comete muchas vezes, el hechar las vueltas hazia un lado. Y assi es cierto, que han de ir encontradas, si no lo hazen, que no parecen bien. Si fueren quatro, (dos a dos) las de un lado han de torcese de un mismo lado, y las otras dos al contrario". Pocos artistas, sin embargo, observaron esa recomendación.

Como he dicho, Guarino Guarini al parecer tomó como base la primera obra de Ricci, cuyo manuscrito, o al menos sus principales ideas, debió conocer en un viaje que, al parecer, realizó a la Península Ibérica hacia 1658-1659. Sin embargo, en sus tratados Disegni d'architettura civile et eclesiastica (publicado en 1686, sin los dibujos) y la Architettura civile (editada de manera póstuma el año de 1737) realizó algunas variaciones a sus columnas, las cuales, aunque desarrolladas en seis espiras, acusan una cadenciosa ondulación que se ve afectada por las estrias helicoidales que recorren el fuste.

Guarini presenta también otro tipo de columna que puede considerarse una variante del salomónico: aquella que se conoce estrictamente como entorchada. Es decir, columna que no altera la estabilidad de su fuste, pero que produce un efecto similar a la caña salomónica al ser recorrida helicoidalmente por algún elemento. En este caso, Guarini hace recorrer el fuste con estrias.

Pero quizá la aportación más importante de Guarini haya sido la incorporación de la pilastra salomónica, es decir, la trasposición del círculo al plano, en la cual lógicamente destaca el perfil ondulante de las columnas vitineas.

El orden que eligió este arquitecto y tratadista para sus columnas fue el corintio, lo que también lo aparta de su modelo teórico que, como he dicho, fue al parecer, Ricci.

Ambos tratadistas (es decir, Ricci y Guarini) sin embargo, poseen en común haber ido más allá de la creación o re-creación de las columnas salomónicas. Las transformaciones que imprimieron a sus fustes, las incorporaron a todos los elementos que conforman una obra arquitectónica: bancos, basas, entablamentos, frontones, etcétera, a lo que agregaron una rica ornamentación de fuerte connotación simbólica. Así surgieron el Orden Salomónico Entero de fray Juan Ricci y el Ordine Corinto Supremo de Guarino Guarini, lo que, por supuesto también tiene que ver con el hecho de que a los ojos de estos tratadistas, el Templo de Jerusalén era el edificio perfecto y sus columnas "...la concreción del orden más armónico y virtuoso, clave del mundo...", como bien afirma Antonio Bonet Correa.

Es así que podemos considerar a todos estos "modelos" no como reglas precisas a seguir, sino como puntos de partida y esto no sólo se puede decir a la luz de los resultados reales que podemos ver en las obras de arte, sino porque los propios tratadistas así lo manifiestan. Juan Caramuel, por ejemplo, afirma: "...porque como los antiguos se tomaron licencia para labrar las piedras a su modo, nos la dieron también a los modernos, para que las labremos al nuestro, sin sujetarnos a leyes ni preceptos de otros".

Así, bajo este principio debemos analizar las obras de arte, pues ese espíritu de libertad que mostraron los artistas desde el manierismo, fue el que animó la creatividad tanto en Europa como en América. Por ello, desde el punto de vista formal, en lo personal no creo que pueda ser posible hablar de un modelo concreto que se hubiera tenido que copiar de un modo literal y que quien no lo hubiera hecho, hubiera quedado fuera de la regla y, por lo tanto, de la manera correcta u ortodoxa de realizar una obra con soportes salomónicos. No fue el caso, ni es posible hablar en esos términos de ninguna obra de arte, que se tenga por tal, por lo menos a partir de manierismo. Entonces, desde mi punto de vista, lo que se presentó en el caso de los soportes salomónicos fue un punto de partida: las columnas vitineas del Vaticano que según la tradición pertenecieron al Templo de Salomón, de las

cuales derivaron todas las demás interpretaciones que se dio al fuste helicoidal desde el renacimiento hasta el barroco, en Europa y en América. Interpretaciones que no son ni “buenas” ni “malas”, ni “exóticas” ni “excéntricas”, ni “correctas” o “incorrectas”, sólo son eso: interpretaciones que se dieron en función del monumento artístico en que se emplearon, del gusto personal del artista que las utilizó y de las diversas tradiciones artísticas locales. Y, en última instancia, también como parte del proceso de las reconstrucciones ideales del Templo de Salomón.

En vista de ello, se comprende que no nos sería fácil encontrar en ningún sitio dos obras con soportes salomónicos exactamente iguales, sin embargo, por una necesidad de conseguir cierta claridad en su estudio y con el fin de analizar de una manera más cuidadosa esta clase de apoyos, he llegado a identificar algunas de sus muy variadas tipologías, tomando como base los siguientes aspectos: características formales, características decorativas, número de espiras y sentido giratorio del helicoide, entre esas tipologías, las más frecuentes son las siguientes:

Por su forma, las salomónicas pueden dividirse en dos grandes grupos: las de perfil ondulante (cuyo origen se encuentra precisamente en las columnas vitíneas) y las de perfil giratorio (que surgieron con el tratado de Vignola). Aunque todas las columnas de perfil ondulante poseen el helicoide desde la basa, pueden dividirse, también desde el punto de vista formal, en varios tipos:

1. Con el fuste dividido en cuatro secciones, como las vitíneas del Vaticano. Tal es el caso, por ejemplo, de las que poseen las obras de Jean Fouquet: “Profanación del Templo por las tropas romanas” y “Herodes entrando en el Templo”, los cartones de Rafael: “La Curación del Paralítico” y “La Presentación en el Templo”, y “El triunfo de Venecia” del Veronés. Pero también los tapices de Rubens para el convento de las Descalzas Reales de Madrid, “El retrato del Venerable Francisco Solano” de Juan de Noort y las alegorías triunfales de Pedro Ramírez que se encuentran en la Catedral de Guatemala: el “Triunfo de la Eucaristía” y “La Eucaristía y los Sacrificios del Paganismo”.

2. Tritóstilas, como las del Baldaquino de San Pedro y algunas obras que de él derivaron, como un pequeño altar procesional de plata, indoeuropeo, del año de 1689 que se



encuentra en la iglesia de Santo Domingo de Macao, en la posesión portuguesa de la provincia china de Kwan-tung.

3. Las pilastras salomónicas como las que Guarino Guarini incluyó en su tratado, que para el siglo XVII he localizado solamente en una obra: el desaparecido claustro de la iglesia de San Pablo (hoy Parroquia de la Magdalena) de Sevilla, construida por Leonardo de Figueroa de 1691 a 1709.

Por su decoración, las columnas ondeantes pueden clasificarse en:

1. Las que alternan estrías helicoidales con decoración de amorcillos o ángeles y guías vegetales, como las del Vaticano y las de los cartones de Rafael, las del grabado de Diana Ghisi que representa "Cristo y la mujer adúltera", las de "Los Desposorios de la Virgen" de Giulio Sannuti, las de los tapices de Rubens y las de "La Iglesia Triunfante" de Nicolás Rodríguez Juárez, que se encuentra en la iglesia del Carmen, de Celaya.

2. Las que tienen el primer tercio con estrías helicoidales y los dos siguientes están cubiertos por elementos simbólico-decorativos, como el Baldaquino de San Pedro, el escudo de armas del cardenal Barberini (de acuerdo con el grabado de Giovanni Battista Coriolano), y el altar procesional indoeuropeo, antes mencionado. Así como el grabado de Cornelis Cort sobre "La Última Cena", el de Nicolás Beatrizet que representa "La Virgen de Loreto" y el de Mario Cartaro con la escena de "San Miguel derrotando al demonio", como también las colgaduras del convento de Santa Teresa de Jesús de Madrid (conocidos como "Paños del conde-duque de Olivares") que se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y el tapiz que regaló Felipe IV a la Catedral de Santiago de Compostela en 1655.

3. Las que tienen decoración de estrías cubriendo toda la caña, como las que se aprecian en el grabado de Franz Crabbe que representa "El suicidio de Lucrecia" y las que representó Salvador Gómez en "La liberación de San Pedro" (1637-1680).

4. Las que poseen ornamentación de amorcillos y vides en el primer tercio y los otros dos se encuentran recorridos por estrías helicoidales, como las del retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela.

5. Desnudas, como las que se aprecian en obras como "La Curación del Paralítico del Parmigianino, "La Circuncisión de Cristo" de Francesco Brizio, "La Presentación en el Templo" de Giulio Bonazone, el fresco de Giulio Romano y G. F. Penni: "El regalo de



Constantino” que se encuentra precisamente en la Sala de Constantino del Vaticano y el grabado que de él deriva titulado “Constantino presentando la ciudad de Roma a la mirada Divina” realizado por Giovanni Battista Franco. Columnas ondeantes y desnudas también aparecen en los escritorios españoles (conocidos como “bargueños”), como uno que se encuentra en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México.

Las columnas de perfil giratorio presentan tipologías más variadas. Por su forma, las encontramos:

1. Entorchadas, como las que se encuentran en el “Escudo de armas de la familia Mattei”, diseñado por Ludovico Carracci y grabado por Francesco Brizio, en las de la portada del libro de S. Dávila titulado De la veneración que se debe a los cuerpos de los Santos y sus reliquias del año de 1611, grabada por Pedro Perret; en la “Ilustración del Canto I de la ‘Jerusalén Liberada III’ de Tasso” realizada por Antonio Tempesta, y en el armario francés que se cree haya sido uno de los regalos de boda que recibió Diana de Francis, hija de Enrique II, a raíz de su matrimonio con Horacio Farnese, el año de 1555.

2. Tritóstilas, pero en este caso, siempre con el primer tercio recto, como se encuentran en las torres de las iglesias sevillanas de Nuestra Señora de la O (de 1699, levantada por Antonio Gil de Gataón) y San Román (de hacia 1700), en la portada de la iglesia de Santa María de Elche, en Alicante (obra de Nicolás de Bussy, de 1681), en la portada de la iglesia parroquial de Santa María la Real de Entrimo, Galicia (de principios del siglo XVIII), en las portadas de las iglesias valencianas construidas por Martín de Olinda: la Asunción de Liria (1627-1672) y en la portada de la iglesia de Montesión en Palma de Mallorca (construida entre 1622 y 1684). Y las obras de Leonardo de Figueroa en Sevilla: el interior y la fachada de la iglesia de San Luis de los Franceses (1699-1730) y el claustro de San Acasio (de hacia 1690). En retablos también se presentó esta tipología, como se ve en el de Santa María de las Nieves, en Fuentes de Andalucía (de fines del siglo XVII), en el de la iglesia de la Asunción, en Cantillana, Sevilla (de principios del siglo XVIII), en el de la iglesia de San Marcos de El Saucejo, Sevilla (de hacia 1700), en el del monasterio de Santa María de la Vega en Asturias (de entre 1702 y 1704, atribuido a Pedro Martínez de Cerdeña) y en dos retablos novohispanos: el de San Pedro de la Catedral de México (contratado por Alonso de Jerez en 1672) y el de Santa Ana de la capilla del Rosario del

convento de Azcapotzalco (de 1681). Cabe hacer la precisión de que mientras en los retablos novohispanos el señalamiento terciado de las columnas viene a ser una continuación del manierismo, en los retablos españoles fue una recuperación de ese recurso, en tanto que se utilizó más tardíamente: fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. En muebles también encontramos ejemplos de columnas salomónicas tritóstilas, como se aprecia en un armario gabinete francés de ébano, que se encuentra en el Museo de Artes Decorativas de París.

3. Las que tienen el helicoide desde la basa, que son las más frecuentes en las obras. Sería imposible enumerarlas todas, pero a manera de ejemplo, puedo citar el retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (La Compañía) de Granada (realizado por Francisco Díaz de Ribero en 1630), el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca (de José Benito Churriguera, del año de 1693), el del Hospital de la Caridad de Sevilla (levantado por Bernardo Simón de Pineda entre 1670 y 1673), el de la iglesia de la Clerecía de Salamanca (de Juan Fernández del año de 1673) y el retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México (ejecutado entre 1670 y 1680). En arquitectura, se debe citar la torre de Santa Catalina de Valencia (construida por Juan Bautista Viñes de 1688 a 1705), la portada de la iglesia de Caldas de Montbuy en Cataluña (de los escultores Pedro Rupén y Pablo Sorell, de 1689 a 1701), el presbiterio de la Catedral de Valencia (modificado por Juan Bautista Pérez entre 1684 y 1692) y la cúpula y la portada de la capilla de los Terceros de la parroquia de la Magdalena de Sevilla (realizadas por Leonardo de Figueroa de 1691 a 1709).

4. Las columnas cuyo fuste disminuye su grosor conforme alcanza altura, como las del Baldaquino de San Pedro de Roma, como las que están en el grabado de Phillips Galle que representa "El Mausoleo de Halicarnaso", en el de Agostino Carracci con "La Santísima Trinidad"; en la pintura de Giorgio Vasari, "Paulo III distribuye los honores", en "La expulsión de los mercaderes del Templo", atribuida a Marcelo Venusti, y en algunos muebles, como se encuentran en un reloj inglés del siglo XVIII, firmado por Johannes Fromantel, con la carátula pintada al óleo y la caja con trabajo de marquetería, que se encuentra en el Museo Franz Mayer.

5. Las columnas cuyo fuste aumenta su grosor conforme alcanza altura, que localicé únicamente en muebles, concretamente en dos mesas alemanas de hacia 1700.

Desde el punto de vista decorativo, las columnas de perfil giratorio pueden clasificarse en:

1. Desnudas, como se ve en obras tales como, por ejemplo, "La Circuncisión de Cristo" de Francesco Brizio, "La presentación en el Templo" de Giulio Bonasone, "La destrucción del Templo durante el reinado del emperador Tito" de Phillips Galle, "Cenón de Elea seguido de sus discípulos ante las puertas de la Verdad y la Falsedad" de Tibaldi y Carducci (fresco de 1592 que se encuentra en la biblioteca de El Escorial), "La Presentación de Jesús" de Sebastián Bourdon, "La presentación de María en el Templo" de Nicolás Rodríguez Juárez y el relieve de yesería que también representa "La presentación de María en el Templo" de la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Puebla. También en muebles franceses de la época de Luis XIII, como un gabinete atribuido a Pierre Boulle, con aplicaciones de concha y plata, propiedad de T. Nichols, en la sillería del coro de la iglesia de Santa María, en Carmona y un relicario de plata que se encuentra en la iglesia de San Martín de Sevilla y en monumentos arquitectónicos como la cúpula y la portada del presbiterio de la parroquia de la Magdalena de Sevilla, el presbiterio de la Catedral de Valencia y el interior de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla.

2. Ornamentadas. Entre éstas, podemos encontrar los siguientes tipos:

a) Decoradas sólo en los senos, como las del sagrario del altar mayor de la Catedral de Sevilla y las del retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México.

b) Decoradas en senos y gargantas, como las que representa Juan de Valdés Leal en "Los Desposorios de la Virgen" (firmada y fechada en 1657) y en "La misa del padre fray Pedro de Cabañuelas", y la que se encuentra en la representación del "Evangelista San Mateo" de Pascual Pérez, que se encuentra en el Museo de Santa Mónica de Puebla. Y, claro es, como se encuentran también en muchos retablos y monumentos arquitectónicos, como las del retablo de la iglesia de la Compañía de Granada, en el de las iglesias salmantinas de San Esteban y la Clerecía, en el del monasterio de Santa María del Carrizo en León (levantado por José de Margotedo el año de 1676), el del Hospital de la Caridad de

Sevilla, el del convento de la Encarnación de Osuna, el de San Marcos de El Saucejo, el de la iglesia de Santa María de las Nieves en Fuentes de Andalucía, el del templo de Nuestra Señora de la O en Sevilla, y los retablos novohispanos de Santa Ana del convento de Azcapotzalco y de San Pedro de la Catedral de México. Entre los monumentos arquitectónicos con esa clase de columnas se encuentra la portada de la iglesia de Montesión de Palma de Mallorca, la de la iglesia parroquial de Entrimo en Galicia y el claustro de San Acasio de Sevilla. En muebles, podemos mencionar un juego de cuatro blandones de madera tallada y dorada, probablemente mexicanos, que se encuentran en el Museo Franz Mayer, uno de los tableros de la sillería del coro de San Agustín de la ciudad de México (hoy en San Ildefonso, que fuera contratada por Salvador de Ocampo en 1701), un bajo relieve de alabastro que representa la Virgen del Rosario entre Santa Catalina y Santo Domingo (europeo del siglo XVII), que se encuentra en el Museo Franz Mayer, y el Tabernáculo para la iglesia de Dos Barrios de Madrid (monumento efímero contratado por José Benito Churriguera).

c) Las que poseen decoración sólo en las gargantas, ya sea a base de una moldura o con una guía vegetal, que fueron las más frecuentes en la arquitectura, como se aprecia en los monumentos valencianos de Juan Bautista Viñes, como la Torre de Santa Catalina y la portada de la iglesia de San Andrés (del año de 1686), en edificios catalanes como la portada de la iglesia de Caldas de Montbuy y la escalera de la Casa Dalmases de Barcelona, así como en la portada de la iglesia andaluza de Santa María de Elche. Pero también en pintura se representan columnas con decoración solamente en las gargantas, como podemos ver en la obra de Sebastián Conca: "Alejandro Magno en el Templo de Jerusalén". En muebles encontramos ejemplos como las columnas que se encuentran en un reloj secreter holandés y un brasero español con base de madera y latón que se encuentran en el Museo Franz Mayer. Algunos monumentos efímeros también poseyeron este tipo de columnas, como el altar y los carros triunfales que se erigieron en Valencia el año de 1673 para las fiestas de la Inmaculada Concepción de la Virgen.

El número de espiras del helicoide también fue muy variable en los soportes salomónicos, no se respetaron realmente ni las cinco de las columnas vitíneas, ni las seis

propuestas por Vignola, de manera que las encontramos de dos a siete vueltas. En esta recapitulación merece la pena mencionar algunos ejemplos.

De dos espiras las encontramos en el segundo cuerpo de la portada de Santa María de Elche en Alicante, en el "Escudo de armas de Alessandro Campeggio, obispo de Bologna", grabado por Giulio Bonasone y en la escena del "El suicidio de Lucrecia", grabado de Franz Crabbe.

De tres espiras aparecen en el segundo cuerpo de las calles laterales de los grabados de Juan de Noort que representa el Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, en las columnas del retablo de San Pedro de la Catedral de México y en los siguientes grabados: "El Mausoleo de Halicarnaso" de Phillips Galle, "La destrucción del Templo durante el reinado del emperador Tito" del mismo autor, "Los Desposorios de la Virgen" de Giulio Sannuti, "La Santísima Trinidad" de Agostino Carracci, "La Virgen de Loreto" de Nicolás Beatrizet y "El retrato del Venerable Francisco Solano" de Juan de Noort.

De cuatro espiras, son las que se encuentran en el primer cuerpo de las calles laterales de los grabados de Juan de Noort que representan el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, las que limitan los extremos del retablo mayor de la capilla de San Onofre de Sevilla, las que flanquean las calles del retablo de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco, las del primer cuerpo de la iglesia de Santa María de Elche en Alicante, las de la portada de San Luis de los Franceses de Sevilla, las de los tapices de Rubens para el convento de las Descalzas Reales de Madrid, las de las alegorías triunfales de la Eucaristía de Pedro Ramírez, las del grabado de Diana Ghisi con la escena de "Cristo y la mujer adúltera", las de "San Miguel derrotando al demonio" de Mario Cartaro, las del "Retrato de Felipe IV" grabado por Pedro de Villafranca, las del púlpito de la iglesia de San Antonio de Padua de Sevilla, el relieve que representa "La presentación de María en el Templo" de la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Puebla y los blandones de madera que se encuentran en la Sala de Escultura del Museo Franz Mayer.

De cinco espiras, como las de las columnas vitíneas del Vaticano, son las que lucen los retablos de Santa María de las Nieves en Fuentes de Andalucía, de la iglesia de la Asunción de Cantillana, Sevilla; de Santa María del Carrizo en León y de San Esteban de Salamanca. Así como las columnas del presbiterio de la Catedral de Valencia, las de la



portada de la iglesia de Montesión en Palma de Mallorca; las del claustro de San Acasio de Sevilla, las del interior de la iglesia de San Luis de los Franceses, también en Sevilla; las de "La expulsión de los mercaderes del Templo" atribuida a Marcello Venusti, "La Columna Santa" de Francisco D'Ollanda, las del "Triunfo de Venecia" de Pedro Pablo Veronés, y las de "La liberación de San Pedro" de Salvador Gómez.

De seis espiras, como las propuso Vignola, las aceptaron los tratadistas Ricci, Caramuel y Guarini. También tiene el mismo número de espiras el Baldaquino de San Pedro, las columnas del retablo mayor de la Clerecía de Salamanca, las de los retablos sevillanos de Santa María de Jesús, de la iglesia del Hospital de la Caridad, de Santa Ana de la iglesia de la Santa Cruz, y de la iglesia de San Onofre. Las del retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México, las de la portada de la iglesia de San Andrés de Valencia, las de la escalera de la Casa Dalmasas de Barcelona, las que tienen los llamados paños del Conde-Duque de Olivares (que en realidad proceden del convento de Santa Teresa de Jesús de Madrid y se encuentran en el Museo Arqueológico de aquella ciudad) y las del tapiz que regaló Felipe IV a la Catedral de Santiago de Compostela, las que poseen el brasero español con base de madera y latón y el reloj-secreter holandés que se encuentran en el Museo Franz Mayer, las de la sillería del coro de la Cartuja de Sevilla y las del relicario de plata que se conserva en la iglesia de San Martín de Sevilla.

De siete espiras, como las que tiene el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, también se encuentran en los retablos de Santa Florentina de Ecija y de la Encarnación de Osuna; en la cúpula de la parroquia de la Magdalena de Sevilla, en el "Escudo de armas del Cardenal Barberini" grabado por Giovanni Battista Coriolano, en el reloj inglés firmado por Johanes Fromanteel, que se encuentra en el Museo Franz Mayer, y las del reloj de arena que se conserva en el mismo museo.

Cabe destacar una característica importante en el tipo de helicoide de las columnas salomónicas europeas: todas poseen la proporción entre senos y gargantas, de manera que su recorrido helicoidal es homogéneo, lo que no ocurrirá en las salomónicas de la arquitectura de la Nueva España, como veremos más adelante.

En relación con el sentido giratorio que tuvieron las columnas salomónicas en retablos y monumentos arquitectónicos, como anticipé, no todas se acercaron al que



Caramuel consideró el más apropiado, de manera que podemos mencionar cuatro diferentes recorridos del helicoide:

1. Hacia la calle o vano principal, como las columnas del retablo de Santa María del Carrizo, en León; las del presbiterio de la Catedral de Valencia; las de las portadas de las iglesias de Caldas de Montbuy en Barcelona, y de San Andrés de Valencia.

2. Hacia las calles laterales, como las del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, las de la portada de la iglesia de Montesión, en Palma de Mallorca, y las de los siguientes retablos: mayor de San Esteban de Salamanca, mayor de la iglesia de Santa María de Jesús, en Sevilla; mayor de la iglesia de Santa Florentina, en Ecija, y mayor del convento de la Encarnación de Osuna.

3. Encontrado hacia la calle central y hacia afuera en las columnas extremas, como las de los retablos de las iglesias de Santa María de las Nieves, en Fuentes de Andalucía; Asunción, de Cantillana, y el del Hospital de la Caridad de Sevilla.

4. En pares hacia cada una de las calles que flanquean, como las de los retablos de la capilla de San Onofre de Sevilla y de San Pedro de la Catedral de México.

Desde el punto de vista cronológico, solamente en tres de estas tipologías puede establecerse un orden: las de perfil ondulante, principalmente durante el siglo XVI como consecuencia de la influencia que ejercieron las columnas vitíneas del Vaticano; las del perfil giratorio, a partir de la publicación del tratado de Vignola, y las tritóstilas que en México se presentaron en las etapas tempranas de la utilización de este soporte y en España en etapas más tardías. Sin embargo, en ningún caso se puede establecer una división cronológica de un modo tajante, pues en todos los tiempos se emplearon columnas ondulantes (principalmente en pinturas y grabados) y en México también se realizaron salomónicas con el helicoide desde la basa en los retablos salomónicos más tempranos.

Ahora bien, las columnas salomónicas no fueron elementos aislados, sino que estuvieron integradas a un contexto espacial y urbano, de donde, además, cumplieron una determinada función. En España, el espacio urbano dentro del cual se incorporaron edificios con columnas salomónicas se mantuvo sin alteración, de hecho, la única ciudad cuyo aspecto urbano fue modernizado durante la época barroca fue Santiago de Compostela, aunque en las portadas de sus edificios no encontramos el empleo de las columnas salomónicas. Es

decir, que la presencia de los helicoides no afectó la concepción de ese espacio urbano y, al contrario, al no haberse hecho una planeación conjunta de edificios y entorno urbano en las ciudades españolas (como ocurrió en la Roma Papal), los monumentos se vieron obligados a adaptarse al espacio exterior ya pre-existente, así por ejemplo, la importancia de los atrios de las iglesias madrileñas no sólo tiene que ver con su simbolismo, sino también con aspectos espaciales entre las fachadas de los templos y las calles donde éstos se encontraban. Antonio Bonet Correa explica que, especialmente en las calles más estrechas, "...proporcionaron un espacio suficiente para que las fachadas, que carecían de un eje frontal de visibilidad, pudiesen ser contempladas más fácilmente. Con los pórticos que a manera de nártex se colocaban a los pies de la iglesia, bajo el coro alto, las lonjas son un elemento esencial de la arquitectura religiosa madrileña de la época."

En Andalucía se encuentra lógicamente un fenómeno similar. De acuerdo con Bonet Correa, en aquella Provincia las ciudades pueden clasificarse en dos tipos bastante definidos: las de llanura y las de sierra. Entre las primeras pueden citarse como ejemplos Sevilla, Palma del Condado y Ecija, y entre las segundas, Arcos de la Frontera y Ronda. Además, menciona un tipo intermedio de ciudad escarpada de origen medierval como Osuna y Antequera, "...cuya estructura se divide en ciudad alta o vieja y ciudad baja con su calle para la carretería y plazas para mercados y feriasas". Pero en ningún sitio se presenta, afirma el autor, "...el tipo de ciudad ducal a lo italiano. Los grandes de España no tuvieron ni la capacidad ni la fortuna disponible para tales empresas, limitándose a construir un palacio, una plaza o fundar un convento. Una ciudad mitad estatal y mitad ducal como Sanlúcar de Barrameda puede mostrar ese fracaso, imponiéndose a la postre el antiguo destino histórico señorial transformando la ciudad de patronazgo y conventual".

En la Nueva España ocurrió algo similar: fueron los monumentos los que tuvieron que adaptarse a la traza ya existente y casi intocada desde el siglo XVI. Fue la traza en damero la que caracterizó (con excepción de los reales de minas) a las ciudades novohispanas más importantes. Podemos, en cambio, recordar que tuvo tal éxito que en las Ordenanzas de Pobladores de 1573, expedidas para regular la construcción de las ciudades hispanoamericanas se incluyen preceptos para que las calles estuvieran dispuestas

ortogonalmente, existiera una plaza central y los edificios públicos se levantarán alrededor de ella.

Es muy importante hacer notar que ese tipo de traza agradó siempre tanto a los habitantes de la Nueva España como a los viajeros que la visitaban, por lo tanto, nunca pretendieron cambiarla. No fue incapacidad por parte de los arquitectos ni falta de interés de las autoridades, en realidad todos aceptaron y desearon mantener la traza urbana tradicional, tal como se demuestra fácilmente en los testimonios literarios y gráficos de la época virreinal, desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII y formó parte de la exaltación de la "grandeza mexicana", característica de la cultura criolla. De esta manera, podemos decir que el urbanismo de las ciudades novohispanas durante la época del barroco fue en realidad el urbanismo manierista al cual se adaptaron los edificios, tanto en sus espacios internos como externos, y la presencia de las columnas salomónicas tampoco modificó ese sentido urbano. Aunque, ciertamente, podrían encontrarse signos dentro de las ciudades que nos manifestaran significados simbólicos en las ciudades más allá del sentido estético.

Los edificios, por su parte, tampoco manifestaron ningún cambio en su distribución espacial por la inclusión de las salomónicas ni en España ni en la Nueva España. En España, los espacios arquitectónicos fueron bastante sencillos, de acuerdo con Antonio Bonet Correa, en España, "...salvo raras excepciones de casos aparte y extranjerizantes, los modelos de planta y estructura del conjunto fueron los mismos desde fines del siglo XVI hasta las postrimerías del barroco o inicio del neoclasicismo". Así, la planta rectangular con capillas laterales fue, según el autor citado, el tipo dominante en la arquitectura española y se da dentro de un esquema de casi absoluta regularidad. Claro es que también se presentaron con cierta frecuencia las plantas de cruz latina y de tres naves para casos concretos en Madrid y Galicia.

Sin mucha frecuencia y sin haber establecido una tradición continuada, aparecen iglesias de planta elíptica como la de la sala Capitular de la Catedral de Sevilla (edificada de 1558 a 1586), los colegios de San Hermenegildo y de la Inmaculada de Sevilla (de mediados del siglo XVII) y la de la sala capitular de la Catedral de Palma de Mallorca (1691-1701). De planta oval, como las de las iglesias de las Bernardas de Alcalá de Henares (1617-1626) y de San Antonio de los Alemanes de Madrid (1624, de Pedro Sánchez). De planta circular,

como la del Santuario de Loyola en el País Vasco (proyectada en Roma por el arquitecto Carlo Fontana en 1681 y construida de 1689 a 1738). De planta octogonal con bóveda elíptica presentes en la iglesia del colegio de San Albano de Valladolid (1672-1679) y en la de Santa Clara de Peñafiel (de la última década del siglo XVII). Y, finalmente, la planta de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses que tiene un núcleo octogonal del cual salen cuatro brazos circulares, con lo cual se conforma una cruz griega, inscrita, a su vez, en un rectángulo.

Por último, están las iglesias con camarín que también modificaron, con la presencia de ese espacio, la distribución interior de los templos y su origen se remonta a los mediados del siglo XVII. Según José Manuel Pita Andrade aparece por primera ocasión en la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, proyectada en 1647 por Diego Martínez de Urrana y concluida en 1667.

No obstante, con excepción de la iglesia de San Luis rey de Francia de Sevilla, ninguno de los espacios barrocos incluyeron soportes salomónicos. Lo que quiere decir que la presencia de ese elemento no afectó las soluciones espaciales, de hecho, el soporte salomónico se adaptó a los espacios tradicionales, originarios del siglo XVI, que fueron los más frecuentes en España, como se demuestra en el proyecto de Domingo Antonio de Andrade (1639-1711) para construir en Galicia una iglesia posiblemente dedicada a Santa María Salomé.

De acuerdo con Antonio Bonet Correa, en donde puede señalarse mayor cambio en las iglesias barrocas de España, es en los alzados, aunque acepta que estos cambios consistieron "...más en la supresión de los órdenes clásicos y su sustitución por elementos naturalistas o abstractos del nuevo orden decorativo..." Fernando Chueca Goitia considera que, en términos generales, "la arquitectura hispanomusulmana es una arquitectura de volúmenes..." y "...esta 'volumétrica' es siempre de formas cúbicas o poliédricas, aristadas, eludiendo en toda ocasión los cuerpos redondos...lo que ha dado lugar a la escasez de cúpulas españolas y a que en el barroco la forma esférica se sustituyera por la poliédrica de las cúpulas de cascos sobre tambor prismático...", lo cual, claro es, atribuye a la permanente influencia musulmana.

Ciertamente la cúpula más difundida en España fue la que investigadores como Antonio Bonet Correa denominan "encamonada", es decir, la poliédrica que menciona Chueca Goitia, empleada al parecer por primera vez por el hermano Bautista y difundida por fray Lorenzo de San Nicolás. Esa clase de cúpulas tuvo gran aceptación en España, especialmente en Madrid, pero también en Andalucía, donde la empleó Leonardo de Figueroa en obras como la iglesia de San Pablo. Por supuesto, aunque no fueran lo más común, también existieron cúpulas semiesféricas en España, como la de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses. Pero en este caso tampoco se puede establecer una relación directa entre cúpulas no tradicionales y el empleo de soportes salomónicos, como ejemplo tenemos el caso de Leonardo de Figueroa, quien empleó salomónicas tanto en la cúpula de la iglesia de San Luis, como en la de la iglesia de San Pablo, de raigambre más antigua, tal como lo he aclarado anteriormente.

Como vimos, también en las torres españolas se utilizaron columnas salomónicas, por lo que conviene recordar que hasta el siglo XVI existieron tres clases de torres en España: las que Antonio Sancho Corbacho califica como de tipo mudéjar, las cuales por lo general consisten en un cuerpo de planta cuadrada con un vano en cada uno de los costados y rematada por un tejado de cuatro aguas o chapitel; la espadaña y la de un solo cuerpo de campanas. En el siglo XVII surge la torre triangular con sólo dos fachadas, las torres con dos o más cuerpos de campanas y se populariza el tipo de un solo cuerpo de campanas con remates diversos: bulbosos, como la de la iglesia de Nuestra Señora de la O, en Sevilla, y chapiteles, como los empleados por Leonardo de Figueroa en las obras también sevillanas de la torre de Santa Catalina y las del patio del colegio seminario de San Telmo.

Las torres sevillanas en las cuales se incorporaron columnas salomónicas son del tipo de un solo cuerpo de campanas y sus remates son de dos clases: bulbosos, como en el caso de la citada iglesia de Nuestra Señora de la O, y en chapitel, como la de la iglesia de San Román. O sea que en este caso, la aparición de este soporte tampoco determinó la tipología de las torres.

En cuanto a las fachadas, el tipo que más nos interesa es el de las conocidas como fachadas-retablos. Su origen se remonta a la construcción de la capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés de Madrid, edificada, siguiendo los proyectos de Pedro de la Torre, de

1643 a 1669. La composición de esta portada, que es del tipo que sería más frecuente en España durante el desarrollo del barroco, consiste en un cuerpo con remate. En el cuerpo, las columnas son exentas y avanzan hacia el frente, mientras se adosan al muro dos pares de pilastras. Por su parte, en el segundo cuerpo, que a la vez es remate, pilastras cajeadas flanquean el nicho. Será en portadas cuya composición es similar a ésta, en donde encontraremos con mayor insistencia columnas salomónicas, tal es el caso de la portada de la iglesia parroquial de Caldas de Montbuy en Cataluña, la de la capilla de los Terceros en la iglesia de San Pablo de Sevilla, la de la iglesia de Montesión, en Palma de Mallorca, y la de la iglesia de San Andrés de Valencia. Es decir, que nuevamente el soporte salomónico se adaptó a portadas cuya composición no se planeó específicamente para esta clase de apoyos y su presencia no modificó el sentido compositivo de esas portadas. Más aún, hubo portadas de cuerpos superpuestos, de clara filiación manierista, a las que se les incorporó el soporte salomónico, como la de la iglesia valenciana de San Miguel de los Reyes, y en la gallega de Entrimo.

Es así que podemos concluir, como Antonio Bonet Correa que, en general, los soportes salomónicos se concretaron a cumplir, en la arquitectura española, una función simbólico-ornamental, no tectónica, con excepción de las que se encuentran en el interior de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla, en la escalera de la Casa Dalmases de Barcelona y en el proyecto para construir una iglesia gallega, probablemente dedicada a Santa María Salomé, que realizó Domingo Antonio de Andrade, pero que no llegó a construirse.

En los retablos españoles la situación fue distinta. Comenzaron siendo retablos salomónicos de composición ortogonal, como el de la iglesia de la Compañía de Granada, realizado por Francisco Díaz de Rivero entre 1630 y 1633, en el cual únicamente sobresale el templete central. Del mismo tipo de composición es el retablo mayor del convento de los Terceros de Sevilla, levantado por Francisco Dionisio de Ribas en 1675 y los retablos dieciochescos de Santa Clara de Estepa y de la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla.

No obstante, a partir de Bernardo Simón de Pineda el retablo español con columnas salomónicas sufrió un cambio compositivo al crear, primero, hornacinas profundas, como en



el retablo de Santa Ana de la iglesia de la Santa Cruz de Sevilla y, después, convirtiendo la hornacina central en un templete destacado para servir de escenario a conjuntos escultóricos, como se observa en su obra más famosa: el retablo mayor del Hospital de la Caridad, también en Sevilla. Queda entonces, un retablo de cuerpo único, con columnas de orden gigante, rematado por un ático.

Muchos retablos andaluces adoptaron este tipo de composición, como el de la iglesia de Nuestra Señora de la O, en Sevilla; en el del convento de Santa Florentina, de Ecija (obra de 1714, atribuida a Cristóbal de Guadix), y el del convento de la Encarnación de Osuna (del año de 1723). Pero también en otras regiones de España se generalizó esta composición, como se aprecia en los retablos salmantinos de la Clerecía y de San Esteban.

De esta manera, podemos decir que a la tradicional función simbólica de las columnas salomónicas, en los retablos españoles se agregaron otras: la de estructurar la composición y, principalmente, la tectónica.

En los retablos novohispanos, en cambio, la presencia de las columnas salomónicas no modificó en nada las composiciones de filiación manierista. De ellas encontramos dos tipos: la propuesta por Lucas Méndez en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, que consiste en un banco sobre el que se desplanta un cuerpo único y un remate. Pero el punto central de esta composición es precisamente el hecho de poseer un cuerpo único de tres calles: las laterales divididas en dos cuerpos. Los antecedentes de este tipo de composición se encuentra, por supuesto, en Europa, y la retablística española no fue ajena a ella, como se aprecia en el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo el Real del monasterio de El Escorial (aunque en este caso, la proporción de las calles es otra), en el del convento de Madre de Dios de Carmona (realizado de 1630 a 1631 por Jacinto Pimentel), en el de la iglesia de Santa María de las Nieves, en Fuentes de Andalucía, y en el de la iglesia de la Asunción de Cantillana, en la Provincia de Sevilla (ejecutado a principios del siglo XVIII). En la Nueva España, este tipo de composición también se desarrolló en obras arquitectónicas del siglo XVI, como se demuestra en la portada de la basílica de Tecali, en Puebla, y en la de la iglesia conventual de San Juan Bautista, de Coyoacán. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre todas estas obras y el Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla: la función que cumplen las columnas. En las otras obras, se levantaron

columnas de la extensión del cuerpo de los retablos y de las portadas, por lo que los soportes separaban cada una de las calles en toda su extensión, de forma que fueron retablos estructurados a partir de cuatro columnas principales, o sea que fueron retablos tetrástilos, y la función que cumplieron fue la de dotar de unidad al conjunto del cuerpo y, por extensión, a todo el retablo o portada. En cambio, en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, las columnas enmarcan individualmente cada nicho que se encuentra en las calles laterales, como si fueran elementos independientes, lo que cambia radicalmente el sentido compositivo del retablo, el cual, entre otras cosas, provoca la pérdida de unidad del conjunto y una muy evidente planimetría.

La composición de este retablo en realidad no trascendió, el tipo de retablo que se desarrolló en la Nueva España fue el ortogonal, de cuerpos superpuestos y calles simétricas. Un tipo de composición también manierista, pero, en los retablos, la composición ortogonal se relaciona con la retablística del siglo anterior, con la diferencia de que en los primeros retablos salomónicos de la Nueva España, se concede mayor importancia a la calle central dotándola de mayor amplitud y acompañándola de juegos de columnas, tal como se aprecia en los catedralicios de San Pedro (contratado por Alonso de Jerez en 1672) y Nuestra Señora de la Soledad (realizado entre 1670 y 1680), y en el de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco (de 1681).

Pero también tienen relación con el establecimiento de los principios de la tradición arquitectónica novohispana -de la que me ocupé en el primer capítulo-. De la existencia de esa tradición retablística con esa particular tipología, dan cuenta -amén de las obras en sí mismas- las referencias documentales a modelos paradigmáticos locales para levantar ciertos retablos: Tomás Juárez tomó como modelo el retablo de San Pedro de la Catedral para realizar un colateral en la parroquia de la Santa Veracruz (en 1676), y el retablo de San José de la iglesia del Carmen (construido por Pedro Ramírez "el Viejo"), para ejecutar el retablo del Ecce Homo en la misma iglesia carmelita (en 1682).

En vista de las características compositivas de los retablos novohispanos, podemos decir que la función que cumplieron las salomónicas en los retablos novohispanos fue exclusivamente simbólico-ornamental, tanto en el retablo de los Reyes de la Catedral de

Puebla, como en los primeros retablos salomónicos que conocemos: los conservados hasta ahora y los que conocemos a través de documentos y crónicas.

Un aspecto importante de las columnas salomónicas analizadas en la arquitectura española y en los retablos españoles y novohispanos, que merece la pena destacar es el hecho de que la mayoría son soportes exentos, lo que marcará una diferencia fundamental en el sentido compositivo de las obras, con respecto a la arquitectura novohispana, como veremos en los siguientes capítulos.

En pocas palabras, lo que he analizado en este capítulo podría resumirse así: no es posible establecer un modelo preciso de la variada tipología de las columnas salomónicas que surgieron a partir del manierismo, en todo caso, puntos de partida que estimularon la creatividad de los artistas, tanto en Europa como en la Nueva España. La presencia de las salomónicas no motivaron, sin embargo, cambios en las tipologías espaciales sino que se integraron a los principios arquitectónicos y urbanos de la tradición local de cada sitio, con excepción de las composiciones de la retablística española. Por lo tanto, podemos decir que la función que cumplieron las columnas salomónicas en la arquitectura española y en la retablística novohispana, fue exclusivamente simbólico-ornamental, con las necesarias excepciones de los citados retablos españoles, la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses y la escalera de la Casa Dalmases de Barcelona.

### CAPITULO III

#### CRISTOBAL DE MEDINA VARGAS: ENTRE LA TRADICION Y LA MODERNIDAD

...atribuyo a fatalidad de mi estrella haber sido necesario ejercitar mi oficio para sustentarme. Ocupóme *Cristóbal de Medina*, maestro de Alarife y de arquitectura con competente salario en obras que le ocurrían...

Carlos de Sigüenza y Góngora  
*Infortunios de Alonso Ramirez*  
1690

Antes de comenzar el análisis de la obra de Cristóbal de Medina, es conveniente realizar un recorrido cronológico de ella para acercarnos a dos aspectos: primero, a la intensidad de trabajo que tuvo que desarrollar en su actividad el arquitecto y, segundo, a los cambios estilísticos que se manifestaron en su producción. Debo aclarar que ambos asuntos se conocerán, hasta cierto punto, de un modo parcial, pues en este trabajo me concretaré a estudiar exclusivamente los edificios de carácter religioso construidos o reparados por el arquitecto Medina, dejando fuera, por el momento, toda la arquitectura de carácter civil, que será objeto de otro estudio y en la cual, hasta donde la documentación me ha permitido darme cuenta, no incorporó el soporte salomónico, tema central de esta investigación.

El desarrollo del trabajo arquitectónico de Cristóbal de Medina, en mi opinión, puede dividirse en cuatro etapas: la primera, que puede considerarse de "los primeros trabajos", iría de 1659, en que presentó su examen de maestro de arquitectura, a 1668. La segunda, en la que se comienza a consolidar su carrera y su prestigio. Vendrían "los primeros nombramientos" y los primeros contratos importantes, iría de 1672 a 1680. En la tercera



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

etapa, que correría de 1681 a 1690, se afianza su carrera al convertirse en maestro mayor de la catedral de México y se define su estilo artístico con “la adopción de la columna salomónica”. La última etapa, lógicamente, coincide con “el final” de su vida, es decir, de 1691 a 1699, y es una etapa, no sólo de declive en cuanto a la intensidad de trabajo de Cristóbal de Medina, sino de cambio de estilo en sus obras al abandonar el soporte salomónico.

### **Los primeros trabajos (1659-1668).**

Como apunté en el primer capítulo, Cristóbal de Medina presentó su examen para convertirse en maestro de arquitectura el año de 1659 y consta que pagó “...cuatro ducados de Castilla y por ellos cinco pesos cuatro tomines y dos granos de oro común...” al derecho de la media anata por concepto de ese examen, el día 14 de julio,<sup>1</sup> de manera que podemos suponer que, a partir de ese momento, comenzaría a desarrollar su trabajo como un arquitecto ya formado, con una idea precisa del significado del quehacer arquitectónico, de lo que, en lo personal pensaba hacer, y de los derechos y obligaciones que le asistían. No obstante, la información documental más antigua que tenemos respecto a su trabajo como arquitecto, nos remite hasta el 22 de marzo del año de 1662, cuando en el Hospital de Jesús le pagaron 95 pesos por

“...revocar de negro los cuatro corredores del Doctor, y darles de blanco a todo de tres manos de brocha y enladrillar las salas y asimismo enladrillar y poner tablas nuevas en algunas partes necesarias de las azoteas”.<sup>2</sup>

Como se ve, una obra todavía menor, que en nada nos anticipa la importancia del trabajo que desarrollaría después en ese mismo edificio y, por supuesto, también en otros. En un caso similar, pero en esta ocasión por falta de información más precisa, nos encontramos con “obras” que realizó en el convento de Nuestra Señora de la Concepción el año de 1663 y cuya naturaleza desconocemos, sólo se han encontrado dos solicitudes de

<sup>1</sup> AGN (Media Anata: 185, fol. 182 vto.).

<sup>2</sup> AGN (Hospital de Jesús: 64, exp. 3, fol. 17 r.- 17 vto). Eduardo Báez Macías: El edificio del hospital de Jesús, p. 50, Apud: doc cit.



dinero por parte de Cristóbal de Medina para continuar esas obras: una es del 25 de septiembre, por la cual sabemos que ya le habían dado 500 pesos; los cuales ya se habían gastado, de manera que en la citada solicitud pide otros 500 pesos, el mismo día, el virrey conde de Baños expidió el decreto necesario para que Alonso Lozano le diera a Medina el dinero que requería.<sup>3</sup> La otra solicitud es del 27 de octubre, en ella se da cuenta de que ya se habían gastado los 500 pesos que había pedido el 25 de septiembre, y requería otros 500 pesos.<sup>4</sup> Es decir, que al parecer hasta el 27 de octubre e 1663 ya se habían gastado por lo menos 1,500 pesos en las citadas obras del convento de la Concepción, cantidad nada despreciable, que bien podría indicarnos un trabajo importante: una reparación mayor, una ampliación o una reconstrucción.<sup>5</sup>

Más precisa y, desde luego muy importante, es la escritura de concierto que otorgó el 20 de diciembre del mismo año de 1663 para reparar el templo de la Santísima Trinidad y construir su espadaña. Los reparos eran muy necesarios, pues la iglesia se estaba abriendo por la esquina izquierda, de manera que, según el compromiso que adquirió, tendría que arreglar "...la pared y estribos de la Calle Real que va de Santa Inés..." En cuanto al terminado se precisa que la pared tendría que ir "...fingiéndola de cantería según y como están las casas del señor canónigo don Jerónimo de Cervantes, questán enfrente de la iglesia de las Descalzas..."<sup>6</sup> Esta iglesia, correspondería a la primera reconstrucción de la antigua ermita de la Santísima Trinidad, que se llevó a cabo a principios del siglo XVII, después de una demanda que presentaron los trinitarios a los cofrades de San Pedro el año de 1610,<sup>7</sup> por no haberles construido todavía una nueva iglesia, como lo habían convenido por escritura, desde 1580.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> AGN (Bienes Nacionales: 87, doc. 25).

<sup>4</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 125. Apud: AGN (Bienes Nacionales: 87, doc. 25).

<sup>5</sup> Concepción Amerlinck de Corsi: Conventos de monjas..., p. 41. Apud: AGN (Bienes Nacionales: 87, exp. 25). Esta autora dice que "a la muerte de la patrona [Isabel de la Barrera] se hicieron, seguramente, los dos lienzos del claustro que costeó. En septiembre de 1663 Medina Vargas ya se estaba ocupando en las obras conventuales, para las que fue solicitando de 500 en 500 pesos", por lo que parece dar a entender que Cristóbal de Medina se ocupó de la construcción del claustro, lo que, dado el precio, es perfectamente posible, sin embargo el documento que cita no nos deja percibir tanto como para suponer esa obra.

<sup>6</sup> AN (Notario Pedro Moreno: 20 de diciembre de 1663, fol. 373 r.- 373 vto.).

<sup>7</sup> María Cristina Montoya: La iglesia de la Santísima Trinidad, p. 38, Apud: AGN (Bienes Nacionales: 863, exp. 2).

María Cristina Montoya Rivero: "El templo de la Santísima Trinidad", p. 47.

<sup>8</sup> Idem.

No parece que esa iglesia se halla reconstruido de un solo tirón, pues para el 8 de julio de 1642, el arquitecto Juan Serrano (que en aquel momento era “maestro mayor de las obras del desagüe”) recibió de Juan de Villegas, mayordomo de la congregación de San Pedro, 300 pesos de oro común en reales,

...en diferentes tiempos y partidas, por cuenta del concierto y salario que lleva y ha de haber de la ocupación y asistencia que tiene en la traza y maestría que hace como arquitecto en la obra que se está haciendo de la dicha congregación en la capilla mayor de la iglesia de La Santísima Trinidad de esta ciudad...<sup>9</sup>

Por su parte, Juan de los Reyes, “...maestro de alarife, hijo del maestro de carpintero José de los Reyes...” se comprometió en 1659 a “...labrar y edificar la portada de la puerta de la iglesia de la Santísima Trinidad...”,<sup>10</sup> mientras que el retablo mayor fue realizado por Nicolás Becerra, “...pintor, ensamblador y dorador...” ese mismo año de 1659.<sup>11</sup>

Para 1663, la iglesia ya estaba dañada y abriéndose por una esquina, de manera que Cristóbal de Medina tuvo necesidad de intervenir para reparar ese daño. Pero además, para poder llevar a la iglesia a ser dedicada dignamente (lo que se consiguió el 19 de septiembre de 1667<sup>12</sup>), hubo necesidad de construirle una espadaña para colocar las campanas correspondientes.

La espadaña se habría de levantar justo en la esquina del lado izquierdo que se estaba abriendo, “...porque de la parte de mano derecha tiene la pared de la capilla del Santo Ecce Homo...” Por lo tanto, para levantar la espadaña se tendría que construir “...un estribo de cuatro ochavas...desde la superficie de la tierra hasta el remate de la cornisa...” Tendría que

<sup>9</sup> AHSSA: gaveta II, leg. 3, exp. 4. Documento publicado por: Nuria Salazar de Garza: “Nuevos datos para la historia artística del templo de la Santísima Trinidad de México”, p. 98. Según Nuria Salazar, “hasta 1643 tenemos noticia de la primera gran reedificación de la iglesia, que estuvo a cargo de Juan Serrano, maestro mayor de las obras del desagüe” (p. 72). Sin embargo, el documento que reproduce, además de ser de 1642, no se refiere, como se ve, a la iglesia, sino a “la capilla mayor de la iglesia” solamente.

<sup>10</sup> Guillermo Tovar de Teresa: México barroco, pp. 82, 328, Apud: AN (Notario Lorenzo de Mendoza: 21 de marzo de 1659). Guillermo Tovar de Teresa: Bibliografía novohispana de arte, t. II, p. 115, Apud: doc cit.

<sup>11</sup> Guillermo Tovar de Teresa: Bibliografía novohispana de arte, t. II, p. 115, Apud: AN (Notario Lorenzo de Mendoza: 5 de mayo de 1659).

<sup>12</sup> Josefina Muriel: Hospitales de la Nueva España, t. II, p. 116. En la segunda edición del libro, Josefina Muriel ya no pone la fecha completa, únicamente anota el año de “1667”, t. II, p. 124. Cristina Montoya: La iglesia de la Santísima Trinidad, p. 39. Esta autora da por cierta la fecha de 19 de septiembre de 1667. Cristina Montoya Rivero: “El templo de la Santísima Trinidad”, p. 47. Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental, t. II, p. 143, afirma que la dedicación se llevó a cabo el 19 de septiembre, pero de 1677, aunque quizá se trate de un error de imprenta.

tener "...tres nichos para tres campanas" culminados en la parte superior por "...su cruz con dos remates a los lados...". Todo estaría construido de "...piedra de tezontle y ladrillo nuevo..." con "...las mezclas de cuatro huacales de arena y dos de cal...revocado y blanqueado y pintado, echándole los relumbrones de que necesitare para su mayor lucimiento..."<sup>13</sup> El modelo de la espadaña sería "...el de la parroquia de la Santa Veracruz, guardando el ancho y alto y gruesos que pide según buen arte de arquitectura..."<sup>14</sup>

Por todo el trabajo cobraría 780 pesos incluyendo los materiales, que habría de pagarle Juan de Cámara, tesorero de la Catedral y abad de la Congregación de San Pedro, establecida en la iglesia de la Santísima Trinidad, de la siguiente forma: 390 pesos, de contado y el resto al concluir la obra, lo que habría de ocurrir en cincuenta días a partir de la fecha de la escritura. Para otorgar ese documentos, fungió como fiador de Cristóbal de Medina, Juan Sánchez de Cuenca, vecino y mercader de la ciudad de México<sup>15</sup> y quien el 6 de enero de 1672 se convertiría en su suegro, como veremos después.<sup>16</sup>

La información documental registra hasta hoy dos años de vacío en el trabajo de Cristóbal de Medina, así sabemos que el 5 de mayo de 1665 firmó la escritura para construir la torre exenta de la iglesia de San Jerónimo.<sup>17</sup> Según Concepción Amerlinck, ese contrato fue posible gracias a que la madre Juana de Santa Inés otorgó 2000 pesos para sustituir el campanario que tenía la iglesia, fundada el 29 de septiembre de 1585 por monjas concepcionistas,<sup>18</sup> que era "...pequeño, muy antiguo y estaba en mal estado..."<sup>19</sup>

De acuerdo con el manuscrito, la torre se construiría en cinco varas cuadradas en "...la esquina del remate de la iglesia hacia la parte del coro hacia la parte del poniente y se ha de vaciar el lienzo del dormitorio hasta cantidad de 500 varas que contarán desde el haz que mira al oriente del testero del coro..." Para asegurar la pared del coro y del dormitorio que quedaba detrás, se apuntalaría "...con el cubo y obra nueva en dicha torre". El hueco del

<sup>13</sup> AN (Notario Pedro Moreno: 20 de diciembre de 1663, fol. 373 r.- 373 vto.).

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> ASM (Libro de matrimonios de españoles que empieza desde el 1o. de marzo de 1667 [y concluye el año de 1672], fol. 122 vto.).

<sup>17</sup> AN (Notario José Veedor: 5 de mayo de 1665, fol. 39 r.- 42 vto.). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 127. Concepción Amerlinck: "La iglesia de San Jerónimo de la ciudad de México y sus artistas", p. 37.

<sup>18</sup> Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 252.

<sup>19</sup> Concepción Amerlinck: "La iglesia de San Jerónimo de la ciudad de México y sus artistas", p. 37.

cubo sería de dos varas cuadradas y los muros serían de una vara y una sesma de grueso hasta alcanzar una altura de cinco varas, desde donde arrancaría el cuerpo de la torre.

El banco donde asentaría el cuerpo de la torre tendría forma de zoclo “de una vara y tres cuartas de alto”. Estaría construido de “...piedra de cantería de la de los Remedios, labrada de orden toscano”. El cuerpo, por su parte, tendría “...tres varas y dos tercias en cuadro, y cuatro varas y media de alto...” desde el banco hasta la cornisa. Sería “...de orden dórico y figura cuadrada, demostradas de medio relieve ocho pilastras, dos en cada lado, cuadradas, con su embasamento y coronas de cantería y lo demás y todo el dicho cuerpo ha de ser de tezontle labrado con sus bocelos y filetes conforme a lo que pide la obra, excepto las cornisas altas de dicho cuerpo...que éstas han de ser picetes atravesados de piedra de cantería de los Remedios”. Los vanos donde se pondrían las campanas tendrían forma de arco y al frente se pondrían “...cuatro balcones de hierro de una vara y cuarta de alto y de una vara de ancho...”. Es decir, un cuerpo de planta cuadrada construido con piedra de tezontle en la que se adosarían ocho pilastras de orden toscano, y rematado por una cornisa de piedra de cantería, asimismo de orden toscano.

Sobre la cornisa del cuerpo, se levantaría un banco de vara y tercia de alto, “...sobre que se ha de fabricar la linterna y media naranja...”. Tanto la cúpula como la linternilla serían “...de tezontle nuevo...”. La linternilla tendría tres varas de alto...en forma y figura redonda con ocho pilastras cuadradas, labradas de medio relieve en forma de arbotantes con sus embasamentos y cornisa de cantería...”. El cupulín de la linternilla también sería una “media naranja sobre la cual se ha de poner un globo que sirva de peana a la dicha cruz”.

En cuanto a los terminados, en la escritura se especifica que tanto el cubo como el cuerpo, la linternilla y la media naranja, habrían de quedar “...lucido y revocado a piedra descubierta...”. Los “extremos y frisos altos y bajos”, se habrían de “...lucir de plana y fingido de ladrillo y cantería”. Por su parte, la media naranja tendría “...azulejos y relumbrones...”.

Por dentro del cubo haría un caracol de madera “...aforrados todos sus hueros con tablones de jalocote o cedro blanco...” y en los muros se pondrían “lumbreras” para la iluminación interior. En el coro alto del templo se abriría una puerta para dar acceso al cubo, con un pasillo o pasadizo de comunicación.

Según la escritura, la torre tendría que estar terminada en un año y por su construcción, Cristóbal de Medina cobraría 3,500 pesos, incluyendo los materiales, que se le tendrían que ir dando de la siguiente manera: 2,000 pesos de contado y los otros 1,500 pesos en dos plazos: 750 al "...emparejar la obra con la cornisa de la iglesia..." y los otros 750 al terminar la torre. En este caso su fiador fue Juan Sánchez de Cuenca, "el Mozo", "...vecino y mercader de esta ciudad...", es decir, quien unos años después llegaría a ser su cuñado.<sup>20</sup> De acuerdo con Concepción Amerlinck, esos 3,500 pesos no eran la cotización que inicialmente había hecho el arquitecto Medina, sino una mayor, pero tuvo que hacer una "...considerable rebaja...debido a los ruegos de las religiosas, ya que estaban en mala situación económica, tanto que los mil quinientos pesos restantes tendrían que recolectarse entre personas piadosas, por no poder pagarlos el convento".<sup>21</sup>

En la actualidad, algunas de las características de la torre coinciden con las condiciones de la escritura que otorgó Cristóbal de Medina: vanos en forma de arco de medio punto y pilastras dóricas, incluso los elementos ornamentales de las enjuntas, parecen ser del siglo XVII, sin embargo, la torre no es de un solo cuerpo, sino de dos, ambos de planta cuadrada. Sobre el segundo, ciertamente se eleva el cupulín, pero lo hace sobre planta octogonal y su media naranja es peraltada. Ella sirve de apoyo a una linternilla, muy maltratada, que tuvo vanos de arco peraltado. Estas variaciones respecto a la escritura, abre dos posibilidades: en lugar de un cuerpo, sobre la marcha las religiosas decidieron construir dos, o bien, que el segundo cuerpo fuera levantado posteriormente, quizá en el siglo XVIII, conservando las características del primero.

Finalmente, cabe aclarar un término: según la escritura, la linternilla tendría ocho "...pilastras cuadradas, labradas de medio relieve en forma de arbotantes..." en mi opinión el arbotante no era en este caso propiamente la forma que tendrían las pilastras (es decir de contrafuertes exentos unidos al muro por medio de un arco), sino la función que cumplirían, es decir, de puntales.

Seguramente al mismo tiempo que construía la torre de San Jerónimo, Cristóbal de Medina realizaba la reconstrucción de los "...dos claustros nuevos..." del convento de

<sup>20</sup> AN (Notario José Veedor: 5 de mayo de 1665, fol. 39 r.- 42 vto.). Dato publicado por: Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 127.

<sup>21</sup> Concepción Amerlinck: "La iglesia de San Jerónimo de la ciudad de México y sus artistas", p. 37.

Nuestra Señora de la Concepción, pues ya el 9 de septiembre de 1665 otorgó carta de pago a fray Alonso de la Barrera, fraile de la Orden de Predicadores y albacea de Simón de Haro e Isabel de la Barrera, patronos de dicho convento, ya difuntos, por la cantidad de 2,450 pesos que implicaron esas obras.<sup>22</sup>

De acuerdo con el documento, al parecer el peso de la torre había vencido el edificio de los claustros, a pesar de ser nuevos, de manera que Medina tuvo que rehacer los cimientos de ambos claustros y, por supuesto, "...desbaratar los pilares...y añadirles...los embasamentos y zoclos de que necesitaron, en que añadieron cantidad de piedras de cantería que faltaron para ellos..." Del mismo modo, en la esquina de uno de los claustros hubo necesidad de construir un "...estribo de calicanto de dos varas de ancho y diez de alto..." y reparar las paredes maestras, que también se habían arruinado.

De la información se desprende que los claustros bajos tenían pilares (no sabemos si redondos o cuadrados) con basas y zoclos de cantería, mientras que, por el mismo documentos sabemos que los claustros altos tenían, además, arcos de "...tezontle y ladrillo..." La techumbre era de madera y por las azoteas corría un canal para desaguar las lluvias.<sup>23</sup> Más adelante, de otras intervenciones que tuvo Medina en ese convento, podremos ir precisando mejor el proceso constructivo y reconstructivo del edificio y algunas características de sus claustros.<sup>24</sup>

El 24 de marzo de 1667, al otorgarse la escritura de finiquito de pago, Cristóbal de Medina informó que había construido el convento de capuchinas de San Felipe de Jesús del 25 de agosto de 1665 al 12 de febrero de 1667, es decir, que fue una obra que comenzó poco después de terminar la torre del convento de San Jerónimo y mientras trataba de salvar de la ruina el claustro del convento de la Concepción. Como era frecuente en las primeras sedes conventuales, para construir el de San Felipe de Jesús se tuvieron que adaptar casas, en este caso, las que fueron propiedad de Isabel de la Barrera y Escobar y de su esposo, el

<sup>22</sup> AGN (Bienes Nacionales: 773, exp. 19, no. 40). Dato publicado por: María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 41, sólo que esta autora afirma que lo que se le pagó a Cristóbal de Medina fueron 50 pesos.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> María Concepción Amerlinck afirma que también "en 1665 intervino el arquitecto Medina Vargas en algunas obras..." del convento de la Encarnación: Conventos de monjas..., p. 75, Apud: AGN (Bienes Nacionales: 87), pero el documento en el que se apoya no fue encontrado en el legajo que menciona.



capitán Simón de Haro, patronos del convento de la Concepción y, como hemos visto, ya fallecidos.<sup>25</sup> Se encontraba en las antiguas calles de Tlapaleros, Capuchinas y Palma.<sup>26</sup>

Para convertir las casas en convento, "...se derribó e hizo de nuevo todo lo más..." Aunque el documento es poco explícito, dice que hizo "...tres pilas y un lavadero nuevo..." seguramente para el claustro, a donde se condujo el agua "...haciendo cañería nueva desde la calle de San Agustín hasta ponerla dentro de las pilas y lavadero". En tanto que en el templo, "...por la parte exterior de la fachada sobre las portadas que casi se hicieron nuevas, se colocaron tres estampas de piedra de cantería de medio relieve, las dos de tres varas de largo, la una de San Felipe de Jesús y la otra de Nuestra Señora de la Concepción, y otra más pequeña de Santa Cecilia en la ventana del coro..."<sup>27</sup> De acuerdo con Josefina Muriel, las religiosas se instalaron en ese convento el 26 de mayo de 1666,<sup>28</sup> por lo que puede suponerse que las monjas llegaron a habitar el convento antes de que se terminara de construir: quizá se había terminado el claustro y se encontraría en ejecución el templo.

Precisamente respecto a la edificación del templo las noticias son confusas, pues de acuerdo con el documento que he señalado, el templo parece haber sido contruido en el mismo lapso de tres años, junto con todo el convento, lo que avala Diego de Ribera en 1673 al afirmar que

En el tiempo de tres años  
el que era albergue pequeño  
se admiró fábrica hermosa  
no sólo en el raro Templo,  
que en curiosidad y aliño  
al Sol presta lucimientos,  
sino en la casa interior,  
que quedó abreviado cielo  
de espíritus Capuchinos...<sup>29</sup>

<sup>25</sup> AN (Notario Pedro Vidal de Fuentes: 24 de marzo de 1667, fol. 52 r.- 53 vto.). Concepción Amerlinck de Corsi: Conventos de monjas..., p. 117, Apud: AGN (Bienes Nacionales: 773, exp. 19).

<sup>26</sup> Antonio García Cubas: El libro de mis recuerdos, pp. 31-32.

<sup>27</sup> AN (Notario Pedro Vidal de Fuentes: 24 de marzo de 1667, fol. 52 r.- 53 vto.).

<sup>28</sup> Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 203. Antonio García Cubas: El libro de mis recuerdos, p. 31.

<sup>29</sup> Diego de Ribera: Breve relación de la plausible pompa, v cordial regocijo, con que se celebró la dedicación del Templo del inclito Mártir San Felipe de Jesús..., p. 2 r.

Sin embargo, en 1728 fray Ignacio de la Peña, afirmó que al trasladarse las monjas al convento el año de 1666, "...fue necesario pasar la terrible molestia de que a un tiempo entrasen y trabajasen los obreros en la mejor forma de lo material de la vivienda...que duró casi siete años..."<sup>30</sup>

Hacia esta misma idea se inclina Josefina Muriel al mencionar que

el edificio resultó pequeño, pues a pesar de la austeridad de la regla las monjas se captaron inmediatamente las simpatías de las jóvenes de México, que empezaron a ingresar en gran número,

por lo que se tuvieron que comprar las casas contiguas a las de Simón de Haro y se inició la fábrica de la iglesia, que fue dedicada el 10 de junio de 1673.<sup>31</sup> Igualmente Concepción Amerlinck considera que este templo sustituyó al levantado por Cristóbal de Medina en las casas de los patronos y agrega que los arquitectos Juan de Baraona Guerrero y Rodrigo Díaz de Aguilera trabajaron en esa edificación.<sup>32</sup>

Si aceptáramos esta última hipótesis, resultaría que la iglesia construida por Cristóbal de Medina había sido un templo un tanto improvisado dentro de las casas de Isabel de la Barrera y que la iglesia dedicada el 10 de junio de 1673 sería la segunda, modificada en el siglo XVIII y vuelta a dedicar el 11 de mayo de 1741,<sup>33</sup> lo que sería perfectamente posible; no obstante, se me presenta cierta duda derivada de la descripción de las portadas del templo que realizó Diego de Ribera el año de la dedicación, que a la letra dice:

...la principal con cerramiento circular de dos cuerpos obrados de cantería, con pilastras recalçadas estriadas, jambas, traspilares y embaçamentos, todo de orden Dórico, que componen el primer cuerpo. Y el segundo es Jónico, que sigue con sus ornamentos sobre los vivos, y plomos del primero, recibiendo en su centro un tablero guarnecido de molduras y recuadros con el Glorioso Proto-Mártir S. Felipe de Jesús. Patrón y Natural desta Nobilísima Imperial Ciudad de México, coronándose esta portada con frontis cerrado y sus remates. La segunda portada es de cuadro de obra architrabada de molduras, con recuadros en su cerramiento, sobre que asienta una sotabanca, que recibe un tablero guarnecido de molduras, con la efigie de la

<sup>30</sup> Fray Ignacio de la Peña: Trono Mexicano..., p. 41.

<sup>31</sup> Diego de Ribera: Breve relación de la plausible pompa y cordial regocijo, con que se celebró la dedicación del Templo del inclito Mártir S. Felipe de Jesús..., p. 6 r. Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 203.

<sup>32</sup> Concepción Amerlinck de Corsi: Conventos de monjas..., pp. 117-119.

<sup>33</sup> Gacetas de México, 11 de mayo de 1741.

Inmaculada Concepción de N. Señora, que dibujó el buril de relieve con sus atributos, y gloria de Serafines, en que grabó el arte glorioso desempeño a su cuidado...<sup>34</sup>

Es decir, que las portadas no eran gemelas, lo que podría haber derivado precisamente de la necesidad de adaptar como templo una sección de la casa, pues en realidad no sabemos cuánto de ella se derribaría para hacer "...de nuevo todo lo más...". Por otro lado, todavía estaban las "estampas" o relieves de las portadas: la de San Felipe de Jesús y la de la Inmaculada Concepción, que había colocado Cristóbal de Medina en una iglesia que, a juzgar por la forma en la que se expresa de ella el propio arquitecto, parece haber sido una edificación en toda forma.

Ciertamente el tiempo que medió entre la construcción de la iglesia y su dedicación, hubiera sido suficiente para construir una segunda iglesia, sin embargo, me inclino a pensar que sólo se construyó un templo que se terminó de edificar el 12 de febrero de 1667 y se dedicó el 10 de junio de 1673.

El costo de la construcción del templo y del claustro pueden también apoyar esa hipótesis, pues fue muy elevado. Cristóbal de Medina cobró por esa obra 7,576 pesos y 7 tomines. Ese dinero se consiguió de la siguiente manera: 4,000 pesos los dieron José de Retes y José Quesada; 1,251 pesos 1 real y 4 granos, los proporcionó el padre fray Alonso de la Barrera, religioso del convento de Santo Domingo, como albacea y tenedor de bienes de Isabel de la Barrera y Escobar; 975 pesos, 5 tomines y 8 granos, se consiguieron de la venta de las rejas de las casas, y, finalmente, Domingo Cantabrana prestó 1,350 pesos al padre fray Alonso de la Barrera. No sabemos la forma en que se fue gastando y distribuyendo el dinero, sólo tenemos el dato de que, en "rejas, balcones y coros" se gastaron 693 pesos y 6 granos.<sup>35</sup>

Según Guillermo Tovar de Teresa, la iglesia, fue modificada entre 1754 y 1756 y en los trabajos intervino Ildefonso de Iniesta Bajarano,<sup>36</sup> aunque Concepción Amerlinck afirma que la construcción fue contratada por Manuel Alvarez y Miguel Espinosa de los

<sup>34</sup> Diego de Ribera: Breve realción de la plausible pompa, v cordial regocijo, con que se celebró la dedicación del Templo del inclito Mártir S. Felipe de Jesús..., pp. 2 vto.- 3 vto.

<sup>35</sup> AN (Notario Pedro Vidal de Fuentes: 24 de marzo de 1667, fol. 52 r.- 53 vto.).

<sup>36</sup> Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, p. 125.

Monteros.<sup>37</sup> De cualquier manera, se incluyeron estípites, y las portadas se mantuvieron con características diferentes entre sí. En la actualidad no se conserva nada de ese convento, pues templo y claustro fueron derribados para abrir la calle de Lerdo,<sup>38</sup> sin embargo, algo podemos saber de lo que fue el conjunto conventual a través de la descripción que de él hizo Diego de Ribera el año de 1673. Del templo, amén de lo que relató acerca de las portadas, ese autor nos dice que tenía

...de área toda la fábrica, por la parte de Oriente a Poniente noventa y nueve pies geométricos de latitud, y de longitud de Norte a Sur, ciento y ochenta; en cuyo sitio la planta de la Iglesia divide su longitud en tres porciones iguales, las dos que forman su cuerpo, y la una el Presbiterio. Divídenlas cuatro antas o pilastras con sus medias muestras, y traspilares resacados, dos pies del vivo de sus muros. Y dichos traspilares llevan sus embasamentos dóricos de piedra de cantería, con capiteles del mismo orden, recibiendo sobre sí los arcos que dividen los dos espacios, y por la parte exterior, que corresponde a las antas, se forman los estribos o pilastrones para la seguridad del empuje de los arcos, cuyas frentes tienen cuatro pies, y de vuelo fuera de sus muros seis, siguiendo en disminución toda la altura de la Iglesia.<sup>39</sup>

Entre las dos portadas, que se encontraban “en el costado que mira al Medio día, y hace fachada a la calle real...”, se formaba “...una lonja o mesa de tres varas de ancho, de que salen tres gradas hacia el medio de la calle, que facilitan el ingreso a dicha Iglesia”.<sup>40</sup>

Las paredes maestras subían “...quinze varas y media en proporción sexquialtera, según su ancho...” sobre las que asentaba un magnífico “...techo de artesón hundido, obrado de moldura y talla...” De acuerdo con la descripción de Ribera, su forma era

...ochavada, y por la parte cóncava bajan molduras guardando sus ochavos, al recibir en el centro unas bandejas ondeadas, siguiendo por la parte convexa las dichas molduras con la misma igualdad en sus cortes y ochavos. Fórmense entre los artesones unos signos cuadrángulos, en cuyos espacios asientan floroncillos colgantes a todo relieve, todo orlado con la Cuerda del Seráfico Padre S. Francisco, doradas las bandejas de los centros, los altos y hojas de las molduras, con los fondos de azul y matices finos. En los cuadros, que dividen las partes de que se compone el Templo se forma el arrocabe que sobre sí recibe el techo de vara y cuarta, de tablas con sus molduras alto y bajo dorados y en su medio un romano follado de troncos y cortezas,

<sup>37</sup> Concepción Amerlinck de Corsi: Conventos de monjas..., p. 119, Apud: AGN (Historia: vol. 34, exp. 10).

<sup>38</sup> Antonio García Cubas: El libro de mis recuerdos, p. 32.

<sup>39</sup> Diego de Ribera: Breve relación de la plausible pompa, v cordial regocijo, con que se celebró la Dedicación del Templo del ínclito Mártir S. Felipe de Jesús..., pp. 2 vto.- 3 vto.

<sup>40</sup> Idem.

que atan a distritos unas tarjas en que se copian atributos y insignias, cuyos coloridos acreditan los primores del pincel, manifestándose a la vista hermosamente atractivos los reflexos de la luz que al Templo se comunica por cinco bien rasgadas ventanas que se adoman de una bien forjada rejería, a que se arriman tersos cristalinos vidrios.<sup>41</sup>

Al presbiterio se accedía por cuatro gradas y "...la mesa de Acólitos y blandones..." tenía vara y cuarta de ancho. Inmediata al retablo mayor se encontraba la craticula, "...por donde reciben las Religiosas la sagrada Comunión..." Detrás de ese retablo se constuyó la sacristía, "...con todo el largo que ocupa el testero..." Su longitud era de veinte y cuatro pies, y tenía dos puertas que se encontraban "...a los lados del Altar mayor, en las entrecalles, siguiendo la obra del Retablo..." Por supuesto, al momento de la dedicación el templo ya tenía levantado su retablo mayor.<sup>42</sup>

Precisamente al otro extremo del templo, es decir, en el costado norte, se encontraban los coros alto y bajo, un confesionario y la "sala de entierros", que tenía "...tres ventanas rasgadas al Claustro..." y un espacio de cincuenta y siete pies de largo por diez y ocho de ancho.<sup>43</sup>

Con todo ello tenemos el típico templo de un convento de monjas del siglo XVII: de planta de una sola nave, dividida en coro, dos tramos y presbiterio elevado cuatro escalones respecto al piso de la iglesia. Cada tramo estaba separado por arcos que se apoyaban en pilastras y traspilastras a las que se adosaban medias muestras de basa y capitel dóricos. Por la parte exterior, al nivel de esas pilastras se elevaban contrafuertes que apuntalaban los muros de la iglesia a lo largo de sus quince varas y media de altura. La iluminación de toda la nave se conseguía por medio de cinco ventanas "bien rasgadas", es decir, rectangulares. El presbiterio estaba ocupado por el retablo mayor y toda la iglesia estaba cubierta por una riquísima techumbre de madera artesonada. Cabe destacar que a un lado del retablo se encontraba la craticula y tras él, la sacristía; mientras que al otro extremo de la nave, acompañando al coro se encontraba el confesionario y la sala de entierros, es decir, que la craticula no se encontraba en el coro bajo, como fue lo más frecuente en los conventos de monjas.

---

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem.



Como era costumbre en aquella época, dos portadas perpendiculares a la nave daban acceso al templo desde la calle. En este caso las portadas eran desiguales. Una, tenía dos cuerpos: en el primero, el vano de entrada era un arco (posiblemente de medio punto) apoyado sobre jambas y flanqueado por pilastras estriadas de orden dórico y traspilastras. El segundo cuerpo era de orden jónico, tal vez compuesto también por pilastras que flanqueaban un relieve con la imagen de San Felipe de Jesús. Culminaba esta portada con un frontón cerrado, limitado por unos "remates".

La otra portada tenía también dos cuerpos, pero en el primero el vano de ingreso era un arquivado moldurado y ornamentado con "recuadros" (quizá almohadillas o casetones). El segundo cuerpo estaba igualmente ocupado por un relieve, pero esta vez con la imagen de la Inmaculada Concepción. No se menciona remate de ninguna especie. Parecería una portada más sencilla que la anterior.

Como todo templo, el de San Felipe de Jesús tenía un atrio, al que se accedía por medio de tres gradas que salían "...hacia el medio de la calle..." y que conducían a una lonja de tres varas de ancho.

En cuanto al claustro, existe una fotografía del momento en que se está derribando,<sup>44</sup> pero resulta imposible determinar con precisión la época a la que corresponden los elementos que se distinguen en el edificio, aunque creo que, de lo que se ve en esa fotografía, podría decirse que era del siglo XVII el patio colindante con la iglesia: era de dos niveles, en el primero tenía arcos escarzanos apoyados en pilastras toscanas, y en el segundo, apenas se alcanzan a distinguir tres vanos (pues la arcada ya había sido destruida) adintelados con un enmarcamiento de cantería muy sencillo. Lamentablemente ya se habían perdido las cornisas que remataban ambos niveles. Sin embargo, no sería imposible que algunos de esos restos pertenecieran al claustro construido por Cristóbal de Medina, a pesar de que se sabe que el convento fue reparado totalmente en 1680, siendo prelada Francisca Romero Quevedo,<sup>45</sup> pues así lo deja ver Diego de Ribera en la minuciosa descripción del claustro que realizó el año en que fue dedicado el templo.

<sup>44</sup> Antonio García Cubas: El libro de mis recuerdos, p. 31. Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, p. 125.

<sup>45</sup> Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 203.



De acuerdo con ella, en 1673 se accedía al claustro a través de una "oficina" contigua al coro bajo, sobre el muro del norte, que tenía "...de longitud cuarenta y dos pies, y de latitud veinte y cuatro..." Sobre el muro oriente de esta habitación estaba la puerta de acceso a la clausura. Según el cronista,

formóse el Claustro de Arquitectura sobre pilastras cuadradas, embasamentos e impostas toscanas, tiene por cada lado cuatro arcos, que hacen diez y seis, sobre otras tantas pilastras, tiene de ángulo o espacio el dicho Claustro, quince pies de latitud, sus suelos están solados con lozas labradas y ajustadas a escuadra, tiene por lado cincuenta y dos pies y en el medio una pila ochavada de cantería, moldada con su pie y taza y una grada que guarda los ochavos de dicha Pila; en los ángulos que dexa desembaraçados se formaron cuatro cuarteles con sus pretiles, que despiden a las calles competentes, enlozadas, y en dichos cuarteles se han puesto varias plantas de flores y yerbas odoríferas, sirviendo de patio y de jardín.<sup>46</sup>

Es decir, un claustro constituido por dieciséis arcos, que bien pudieron ser escarzanos, sostenidos por pilastras de planta cuadrada y capitel toscano. Aunque Ribera no lo dice, seguramente la techumbre del claustro debió de ser de madera, tal como se aprecia todavía en los restos que se observan en la fotografía.

Pero continuando con la descripción de Diego de Ribera, tenemos que en el muro que corría de oriente a poniente del claustro bajo, se encontraba el arranque de la escalera

...que desembarca en el Claustro alto, capaz y descansada, formándose sobre cañones de bóveda, con sus entradas de arco de cantería, tiene doce pies de latitud, fórmase de dos idas con su mesa desembaraçada en su medio, y pasamano moldado de cantería.<sup>47</sup>

Sobre ese mismo lienzo, se encontraba una sala que tenía cuarenta y nueve pies de longitud y veinticuatro de latitud, que servía de Sacristía interior. Esa sala se comunicaba, por medio de una puerta que se encontraba en su testera, con "...un patio de la casa antigua, donde hay un tanque de agua para el uso y servicio de dicha Sacristía".<sup>48</sup>

Al claustro principal se llegaba a través del lienzo que se formaba con la pared "...de la casa primitiva, en cuyo medio se abrió puerta...quedando consecuente y unida a la obra

<sup>46</sup> Diego de Ribera: Breve relación de la plausible pompa, v cordial regocijo, con que se celebró la dedicación del Templo del inclito Mártir S. Felipe de Jesús..., pp. 4 vta.- 5 vta.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Idem.

nueva”.<sup>49</sup> Asimismo, bajo la bóveda del descanso de la escalera “...y segunda ida...”, se daba tránsito a un tercer patio de cuarenta y ocho pies de longitud y veinte y siete de latitud,

...donde se fabricaron dos portales, el uno sirve para lavaderos con su tanque de agua, y el otro de cobertizo a una chimenea francesa de diez y ocho pies de largo.<sup>50</sup>

Del claustro alto, Diego de Ribera destaca el Refectorio, abierto en el lienzo del sur, sobre la Sacristía, “...haciendo testera con la pared de la casa antigua a la misma cocina que antes tenían dichas Religiosas...”. En ese Refectorio se había abierto una “...porteñuela” por donde se servía la vianda y en su cabecera se encontraba un lienzo “...del convite que [ad]ministraron los Angeles a Chisto N. Señor en el desierto”.<sup>51</sup>

Finalmente, sobre el muro del Oriente, se formó el dormitorio, dividido en dos piezas: una de ellas se comunicaba a una sala que caía sobre el portal de los lavaderos y la otra a una sala de labor que colindaba con la pared principal de la iglesia. Esta sala tenía dos puertas: una al norte y otra “...abierta por la testera en la pared de la casa antigua, con que se dio usso y correspondencia a ella y al Choro alto”.

Para dar privacidad a las religiosas, las azoteas se limitaron con un muro constituido con pilastras “...a tres varas de distancia...” y a tal altura que “...de las Torres más altas desta Ciudad no se puede registrar cosa alguna de dichas azuteas, ni viviendas.”<sup>52</sup>

En resumen, un convento constituido por tres patios: el claustro principal, el patio de los lavaderos y el patio de la casa antigua donde se encontraba el tanque de agua. Destaca el claustro principal, que como he dicho, tenía dieciséis arcos sostenidos por pilastras de planta cuadrada y orden toscano, y la escalera, de doble rampa con pasamano al centro, cuyo arranque estaba constituido por un arco y tenía dos bóvedas: una bajo el descanso y otra cubriendo el cubo. En conclusión, un monumento, que como bien dijera Diego de Ribera, reunía “...las tres calidades que deben tener semejantes edificios, que son, utilidad, firmeza, y hermosura”.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Idem.

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Idem.

Pero continuando con la relación cronológica de la obra del arquitecto Cristóbal de Medina, tenemos que la noticia más antigua que conocemos en relación con su participación en la Catedral de México se remonta al año de 1668, cuando se reunieron Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor y Rodrigo Díaz de Aguilera, aparejador mayor de esa Catedral, con los arquitectos Miguel de Aguilera, Rodrigo Bernal, Alonso de Torres, Pedro Leyton, Juan Alvarez, Pedro de Estrada, Juan de Morales, Gaspar de los Reyes y Cristóbal de Medina, para dictaminar la "montea y planta" dispuesta por el maestro Antonio Maldonado para levantar el altar mayor de ese templo. La opinión de todos fue que

...ninguna obra se podría hallar de mayores circunstancias, pues demás de las de grande fortaleza y hermosura, concurren las de estar clareada y dispuesta de suerte que se goza igualmente de todas partes donde hoy está el altar, dejando nave procesional entre el coro y la capilla de los Reyes y desembarazada dende el cimborrio a las puertas principales, para el asiento de los Tribunales y resto del pueblo...<sup>54</sup>

Al proyecto, que incluía veinticuatro columnas de jaspe y tecali,<sup>55</sup> algunos de los arquitectos congregados encontraron, sin embargo, el inconveniente de "...haberse de quedar el altar entre las dos puertas del crucero por los muchos aires de esta ciudad...", pero Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera, Miguel de Aguilera, Pedro de Estrada y Cristóbal de Medina fueron de parecer "...que absolutamente se debe ejecutar como la consulta propone".<sup>56</sup>

Como se ve, en esta primera etapa de trabajo Cristóbal de Medina muestra ciertamente un anclaje fuerte hacia la arquitectura manierista, manifiesto especialmente en el gusto por los órdenes clásicos más sobrios, como el dórico (lo utilizó en la torre de San

<sup>54</sup> AGI (Audiencia de México: 307). Documento citado en: Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, pp. 95-96.

<sup>55</sup> Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, pp. 95-96. Apud: AGI (Audiencia de México: 46, ramo 4, doc. 41-A).

<sup>56</sup> AGI (Audiencia de México: 307). Documento citado en: Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, pp. 95-96. Como lo conigna Elena I. Estrada de Gerlero, es su artículo acerca del "Altar Mayor" de la Catedral de México (pp. 460-461), el altar mayor proyectado por Antonio Maldonado fue sustituido en el siglo XVIII por otro realizado por Jerónimo de Balbás, según proyecto aprobado en 1742, como afirma la autora citada, Balbas "...no pudo resistir el impulso de reutilizar las veinticuatro columnas de jaspe del anterior tabernáculo, haciéndolas alternar con novedosas estípites en madera tallada y dorada". Cuarenta años más tarde, el altar mayor se encontraba en peligro de colapso: "quizá fue el peso de las veinticuatro columnas de jaspe las que hacían peligrar la pirámide, de manera que en 1783 se comisionó a Isidoro Vicente de Balbás para reparar la obra de su padre", sin embargo, al parecer no pudo salvarse, pues en la litografía de Pedro Gualdi, "Vista interior de la Catedral de México" del año de 1841, se consigna el dato de que el "antiguo" altar mayor había sido destruido, con lo que se pierden noticias del destino que pudieron haber tenido desde entonces las veinticuatro columnas de jaspe del altar proyectado por Antonio Maldonado.

Jerónimo y en el primer cuerpo de una de las portadas del templo de capuchinas), el toscano (como lo empleó en el claustro del convento de San Felipe de Jesús) y el jónico (como existió en el segundo cuerpo del templo capuchino de monjas). Sin embargo, el arquitecto Medina también utilizó elementos más novedosos, como las dobles portadas en la fachada de la iglesia de monjas (si es que interpreto correctamente los documentos), recurso que, como vimos en otro capítulo, parece haber sido creación de los arquitectos más barroquizantes de la primera mitad del siglo XVII,<sup>57</sup> aunque en el caso de capuchinas estas portadas eran desiguales.

Acerca de los claustros, de esta primera etapa de trabajo de Cristóbal de Medina sólo conocemos el de capuchinas (si en efecto es obra suya) y sus características parecen muy cercanas a las de otros conventos del siglo XVII: arcos sin decoración y apoyados sobre pilastras toscanas. Claustros sencillos y hasta pesados.

Pero también existe un intento de ornamentación en las obras de este periodo que podemos ver (si es que lo que queda también es de Medina) en las enjutas de los arcos de la torre de la iglesia de San Jerónimo.

Cabe destacar también en esa torre, la planta octogonal del segundo cuerpo: si es obra de Cristóbal de Medina, sería de las más tempranas de la Nueva España.

### **Los primeros nombramientos (1672-1680)**

En el orden cronológico, la información acerca de la actividad de Cristóbal de Medina registra nuevamente un salto hasta 1672. Ese año lo inició con su boda. En efecto, el 6 de enero de 1672 contrajo nupcias con Ana María Sánchez de Cuenca, hija del capitán Juan Sánchez de Cuenca y hermana de Juan Sánchez de Cuenca, “el Mozo”, ambos mercaderes de la ciudad de México. La ceremonia estuvo a cargo del doctor Isidro de Sariñana, canónigo de la Catedral, quien celebró el matrimonio “por palabras de presentes” con licencia del bachiller Juan de Quevedo, cura del Sagrario Metropolitano.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 127. Había registrado que en 1668 Cristóbal de Medina “...se encontraba reparando una celda de este convento”, apoyada en un documento procedente del Archivo de Notarías (Notario José de Anava, año de 1668, fol. 25), pero ya no se localizó ese documento.

<sup>58</sup> ASM (*Libro de matrimonios de españoles que empieza desde 1o. de marzo de 1667 [y concluye el año de 1672]*, fol. 122 vto.).

Ya pasado el regocijo, continuó con su trabajo. Ese mismo año de 1672, el 5 de junio, otorgó escritura para realizar una serie de reparaciones en un dormitorio, en las rejas y en “otras oficinas” del convento de Nuestra Señora de la Concepción. La obra más importante sería la construcción de la enfermería dentro del claustro, pues como bien dice Manuel Rivera Cambas, “...el monasterio de la Concepción fue creciendo paulatinamente, invadió los lugares circunvecinos con nuevas habitaciones, y en breve ya no fue un solo edificio, sino muchos unidos, concentrados los unos en los otros, a manera de una ciudad construida en el interior de otra...”<sup>59</sup> Para levantar la enfermería, tendría que fabricar una pared nueva desde los cimientos hasta alcanzar la cornisa del segundo piso. En el primer nivel, la pared tendría una vara menos ochava de grueso, hasta “rematar el primer techo” y en el segundo, tendría tres cuartas de vara de grueso. En ambos pisos la enfermería iría techada con vigas de madera, tal envigado sería “...de cuartones en alto y bajo...”

En los dos niveles la enfermería tendría corredores hacia el patio. El del piso bajo tendría “pilastras de cal y canto” y entre pilastra y pilastra “...su pared para la división de las rejas en que quedan formadas sus puertas y ventanas que han de caer al patio para el uso de dichas rejas...” Todos esos vanos tendrían que estar blanqueados “...echándoles sus cenefas de almagre por abajo”.

En el corredor alto, se habrían de poner “...todos los pilares de piedra que hoy están en el convento, con sus basas y capiteles de lo mismo...” Y entre pilar y pilar se levantaría “...su pretilito de cal y canto, recovado, encalado y blanqueado con sus cenefas de almagre”.

En el interior de la enfermería se abrirían una puerta y tres ventanas de madera. Las ventanas serían “...clavadizas, de Juchimilco...” y llevarían aldabas, en tanto que la puerta tendría llave. Finalmente, para reforzar la pared de la clausura donde se apoyaría la enfermería, tendría que rafearla, porque “no se derribe”.

Cristóbal de Medina se comprometió a realizar esta obra en tres meses por precio de 800 pesos, incluyendo materiales y personal, los cuales se le tendrían que pagar de la siguiente forma: 300 pesos al principio de la obra y 500 pesos conforme se los fuere

<sup>59</sup> Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental..., t. II, p. 61.

pidiendo a Antonio Maldonado, mayordomo y administrador de los propios y rentas del convento.<sup>60</sup>

De lo que fue el claustro del convento de monjas más antiguo de la ciudad de México, fundado en el siglo XVI con limosnas que consiguió fray Juan de Zumárraga y reconstruido en el siglo XVII por Simón de Haro y su esposa Isabel de la Barrera y Escobar, quienes fueron sus patronos desde el año de 1649 y lograron que su iglesia fuera dedicada el 13 de noviembre de 1655,<sup>61</sup> hasta hace poco tiempo quedaban algunos restos de uno de sus patios en el que se apreciaban algunas columnas y una muy intervenida techumbre de madera. En las fotografías antiguas que se conocen de ese claustro, o por mejor decir, de sus ruinas,<sup>62</sup> ciertamente se aprecian columnas en el nivel bajo y pilastras en el nivel alto. Nada nos indica que esos restos pertenecieran a la enfermería construida por Cristóbal de Medina y, de hecho, las zapatas que se pueden apreciar parecen ya muy dieciochescas. Por otro lado, cabe también la posibilidad de que la enfermería no se construyera en el patio que conocemos, sino en otro del que no se conservan ni siquiera fotografías. En cuanto al claustro principal, en la actualidad ya no queda nada: los pocos restos que se conservaban fueron derribados para construir una moderna habitación para la congregación de sacerdotes vizentinos.

En todo caso, estamos frente una obra que más que creativa fue de adaptación fundamentalmente utilitaria. Es importante, de todos modos, hacer notar que, si como suponemos, el claustro que construyó para las capuchinas tuvo arcos, manifestó un cambio que puede deberse a cierta versatilidad tanto como a una carencia todavía de un criterio preciso, pues en la enfermería de la Concepción se presentan pilastras que sostienen directamente la cornisa. Claro es que tampoco se puede descartar la posibilidad de que el resto del claustro tuviera esos elementos y las religiosas pidieran al arquitecto conservarlos en beneficio de la unidad visual.

<sup>60</sup> AN (Notario José de Anaya: 5 de junio de 1672, fol. 173 vto.- 174 vto., 179 r.- 179 vto.), Documento citado en: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 125. Concepción Amerlinck de Corsi: Conventos de monjas..., p. 42, Apud: doc cit.

<sup>61</sup> Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 32.

<sup>62</sup> Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., pp. 87-90.



En la documentación del año de 1672 encontramos la que hasta hoy es la primera referencia a un nombramiento otorgado a Cristóbal de Medina: el de veedor del gremio,<sup>63</sup> lo que demuestra el prestigio que ya había alcanzado entre sus colegas.

Una obra de primera importancia en la obra de Cristóbal de Medina, fue la construcción del Primer Misterio de la Calzada del mismo nombre, extramuros de la ciudad de México, dedicado a la Encarnación.<sup>64</sup> Tal como relatan Delfina López Sarrelangue y Xavier Moyssén, gracias a la importancia que iba adquiriendo el culto a la Virgen de Guadalupe, hacia el año de 1673-1674, la cofradía de Guadalupe había propuesto que se edificaran quince capillas en alabanza a los misterios del Rosario, lo cual rechazó el arzobispo- virrey fray Payo Enríquez de Rivera, quien argumentó que por ser capillas en la vía pública y por no contar con vigilancia alguna, estaban sujetas a diversas eventualidades.<sup>65</sup>

Por su parte, Antonio de Robles registra en diciembre de 1675 la noticia de que “empezóse la calzada de Nuestra Señora de Guadalupe, por manos del fiscal D. Francisco Marmolejo y el Dr. Isidro de Sariñana; hacen quince ermitas a los quince misterios del Rosario.”<sup>66</sup> Lo que quiere decir que para esa época ya se habían comenzado los monumentos que sustituirían a las capillas y que darían a la calzada el nombre definitivo de los Misterios, la cual, hasta ese momento, era conocida con el nombre de Camino de Guadalupe o “Calzada de la Piedra”.<sup>67</sup> Los quince “Oratorios o Padrones”, como los denomina fray Francisco de Florencia, se colocaron a “...iguales trechos por la calzada que sale de México y remata en el puente de Guadalupe, como una Vía Sacra, pero más apacible...” En opinión del padre Florencia, se le debió de haber llamado “...camino de flores para el Cielo, porque sus flores habían de ser flores de AVE MARIA”.<sup>68</sup>

Delfina López Sarrelangue afirma que “...el primer misterio se empezó a construir el 24 de diciembre de 1675 y se terminó el 23 de mayo de 1676, con un costo de 1,415.00...”

<sup>63</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 119. AN (Notario José de Anaya: 29 de junio de 1672, fol. 274 r.).

<sup>64</sup> Diego Angulo: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 16. Francisco de la Maza: La ciudad de México en el siglo XVII, pp. 17-18. Palacio Nacional, p. 300.

<sup>65</sup> Xavier Moyssén: “La calzada de los Misterios”, s/p. Delfina E. López Sarrelangue: Una villa mexicana en el siglo XVIII, pp. 27-28.

<sup>66</sup> Antonio de Robles: Diario de sucesos notables, t. I, p. 189.

<sup>67</sup> Xavier Moyssén: “La calzada de los Misterios”, s/p.

<sup>68</sup> Fray Francisco Florencia: La estrella del norte de México..., pp. 26-28.

que fueron financiados por el licenciado Juan de Zepeda y doña Jerónima de Zepeda, su mujer.<sup>69</sup>

Los quince misterios fueron, como en el Rosario, cinco “gozosos”, cinco “dolorosos” y cinco “gloriosos”. El de la Encarnación, que como he dicho, se terminó el año de 1676<sup>70</sup> fue el que sirvió de modelo a los catorce restantes, los cuales se construyeron con ligeras variantes. Fray Francisco de Florencia explica que su objetivo fue que en los

...días de más frecuencia, y de más devoción que son los de las fiestas de Christo y de su Madre, y los Sábados, pudiesen los que van a visitar la Santa Imagen de Nuestra Señora, ir rezando su Rosario de quince Misterios, un Misterio en cada Oratorio, empezando en el primero, y acabando en el último, o desde el uno al otro un Decenario, para acabar el Rosario, y hacer ofrecimiento en la Santa Iglesia de Guadalupe, conforme su devoción le dictara, de que se conseguiría fuessen a la Santa Casa con el silencio y devoción que pide Santuario tan venerable

En cada ermita se había de pintar, como se pintó en las que se erigieron, a todo el primor el Misterio que había de ofrecerse al llegar a ella después de haber rezado las diez Ave Marías y un Padre Nuestro. Serviría este santo ejercicio de exercitar la piedad y el afecto a la Santísima Virgen: con este piadoso entretenimiento se les haría el camino breve y gustoso a los Peregrinos del Santuario, y se hallarian en llegando a él con una corona de tantas fragantes rosas, como Padres Nuestros y Ave Marías hubiessen rezado, esmaltadas de los finos colores de sus afectos Gozosos, Dolorosos y Gloriosos, con que coronar a la Santa Imagen: con cuyos colores se volvería a pintar en las almas devotas que practicassen este santo ejercicio con más viveza y gracia que en la tilma de Juan Diego.<sup>71</sup>

Para 1688 en que Florencia escribió su obra titulada La estrella del norte de México..., ya se habían construido y terminado algunos de los humilladeros y otros se encontraban iniciados, por lo que el autor se lamenta de que “...como lo que depende de muchos no puede llevarse con debida perfección, en faltando algunos y no concurriendo todos, esta santa empresa se quedó a medio hacer...” No obstante, mantuvo la esperanza de que “...Dios que la inspiró para honra de su Madre y es dueño de las voluntades de los piadosos ricos, la promueva cuando convenga”.<sup>72</sup> Como es sabido, los quince Misterios se concluyeron hasta el siglo XVIII, pero como afirma Antonio Pompa y Pompa, lograron

<sup>69</sup> Delfina López Sarrelangue: Una villa mexicana en el siglo XVIII, p. 28. Antonio Pompa y Pompa: Album del IV Centenario Guadalupano, p. 75.

<sup>70</sup> Xavier Moyssén: “La calzada de los Misterios”, s/p.

<sup>71</sup> Fray Francisco Florencia: La estrella del norte de México..., pp. 26-28.

<sup>72</sup> Idem.

convertir a la calzada en "...uno de los más hermosos paseos de México..."<sup>73</sup>, la cual cayó en el olvido con la construcción del nuevo camino que conduce al Santuario, la calzada de Guadalupe, lo que produjo el abandono de los monumentos y su paulatina destrucción.

De los quince monumentos que se levantaron, sólo se conservan ocho, cuyos temas son los siguientes: la Anunciación, la Visitación, la Adoración de los Reyes, la Presentación en el Templo, Jesús entre los Doctores, la Oración del Huerto, la Flagelación y la Coronación de la Virgen. Desde el punto de vista arquitectónico, están organizados de la siguiente manera: sobre un basamento alto se dispusieron dos cuerpos divididos por cornisas y molduras; en la parte superior la escultura de un determinado santo remata el conjunto. El primer cuerpo se destinó al relieve que, como afirmó fray Francisco de Florencia, aludía al misterio "...que había de ofrecerse...", flanqueado por columnas pareadas, distintas en cada una de las edificaciones.

El segundo cuerpo se reservó siempre para un relieve de la Virgen de Guadalupe, encerrado por un marco de línea quebrada. Sobre él un frontón abierto da paso a la escultura del santo. En las caras laterales se dispusieron nichos que contienen esculturas de diversos santos, como veremos, en el primero estuvieron San Onofre y San Jerónimo.

Concretamente el monumento dedicado a la Encarnación es muy importante para comprender la obra de Cristóbal de Medina, pues en él ya se presentan elementos que serían muy de su gusto y que utilizaría mucho en sus obras posteriores. Desde luego, no quisiera decir que esa obra sería la primera en presentar esas características debido a la falta de información más precisa sobre su producción y a la pérdida de buena parte de nuestro patrimonio, como hemos visto en lo que hasta este momento hemos reseñado, sin embargo, de todos modos parece ser una obra en la que ya presenta una línea estilística más o menos clara y una influencia marcada de los arquitectos más barroquizantes de su tiempo, como Diego de los Santos y Avila.

Según Delfina López Sarrelangue, en el proyecto se expresaba que el monumento tuviese

...su ofrecimiento en piedra blanca...con bultos de piedra de San Jerónimo y San Onofre en los nichos de los costados; imagen de piedra de media talla de Nuestra

<sup>73</sup> Antonio Pompa y Pompa: Album del IV Centenario Guadalupano, p. 75.

Señora de Guadalupe en el segundo cuerpo, lo cual se ha de poner en todos los demás, y la imagen del gloriosísimo Apóstol San Pedro, de piedra y talla entera, que está en el remate, hermoseando el edificio con columnas, frisos, arquitrabes, cornisas y todo lo demás que pide el arte, y el lienzo con vidrieras finas cristalinas, y con reja de hierro, candado y llave para su seguridad.<sup>74</sup>

Amén de informarnos de la iconografía original del Misterio dedicado a la Encarnación, es importante hacer notar que los relieves estarían cubiertos de cristales y protegidos por rejas.

En la actualidad, no solamente no se conservan los vidrios y las rejas (si es que, en efecto, las tuvieron alguna vez), sino que las esculturas se encuentran tan erosionadas y mutiladas, que es imposible ya reconocerlas. El relieve que representa el misterio de la Anunciación apenas conserva elementos que nos permite identificarlo.

Desde el punto de vista formal, en este monumento encontramos una composición con claro sentido ascensional al disminuir el número de soportes en el cuerpo alto: mientras en el primer cuerpo las columnas son pareadas, en el segundo se elevan únicamente dos, pero ya no lo neutraliza, como sus antecesores y maestros, con escudos laterales, sino que deja libre esa impresión visual. Ese sentido ascensional se acentuaba al rematar el conjunto con un frontón roto, que dio paso (como dije antes) a una escultura de San Pedro, de cuerpo entero. Composiciones de este tipo las encontramos en dos obras fundamentales de Cristóbal de Medina: las portadas de la Catedral de México y las del templo de Santa Teresa la Antigua, tal como veremos más adelante.

En este monumento también se presenta el claroscuro conseguido por medio de dos recursos: las almohadillas que flanquean las columnas pareadas del primer cuerpo, que todavía en su tipo de recorte nos recuerda las portadas de la iglesia de San José de Gracia, pero también anticipan obras que más tarde levantaría Cristóbal de Medina, como el claustro del Oratorio de San Felipe Neri. Asimismo, produce efectos claroscuro el marco que encuadra el relieve de la Virgen de Guadalupe: de línea quebrada para dar lugar, además a elementos ornamentales de enriquecimiento simbólico y visual: marcos idénticos los encontramos rodeando las ventanas de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua.

<sup>74</sup> Delfina López Sarrelangue: *Una villa mexicana en el siglo XVIII*, p. 28, Apud: Jesús García Guriérrez: "El Rosario de la Calzada de Guadalupe" en *La Rosa del Tepeyac*, año II, número 2 (México, 12 de febrero de 1920).

Y mientras don Cristóbal iba definiendo su estilo, el arzobispo virrey, fray Payo Enríquez de Rivera se hacía cargo de un asunto que, en teoría, correspondía exclusivamente a la organización interna gremio de arquitectos: el 20 de agosto de 1676 envió un comunicado al doctor Andrés Sánchez de Ocampo para que Cristóbal de Medina y Juan de Morales Romero "...continúen en sus nombramientos de tales veedores por lo que resta deste año".<sup>75</sup> La noticia no deja de ser curiosa, pues contravenía la primera disposición de las Ordenanzas de Albañilería, expedidas el 27 de mayo de 1599 y confirmadas por el virrey, conde de Monterrey, el 30 de agosto del mismo año, que a la letra dice:

Primeramente, que en principio de cada un año, primero o segundo día de enero de él, todos los maestros que hubiere examinados de dicho oficio se junten ante el escribano de Cabildo y el de la Ciudad, a elegir veedores para el dicho oficio y para todo el dicho año, y los que salieren electos por más votos, se presenten ante la Justicia y Regimiento donde juren en forma para que se les dé título para el uso de dicho oficio; y a esta elección se junten todos los maestros examinados, so pena, al que no viniere siendo llamado, de diez pesos de oro de minas, aplicados por cuartas partes: Cámara, Ciudad y denunciador. [sic].<sup>76</sup>

La carta que envió el arzobispo-virrey ni siquiera coincide con la fecha en que, según las citadas Ordenanzas, debería llevarse a cabo la elección de veedores. Desde luego es claro que Cristóbal de Medina y Juan de Morales Romero ya tenían ese cargo al momento en que giró la orden fray Payo. De hecho, vimos antes que en un documento de 1672 ya se citaba a Cristóbal de Medina como veedor del gremio. Sin embargo, esa intervención del virrey puede indicar que en algún momento Medina dejó de ser electo como veedor o que ya para 1676 sus colegas hayan pretendido removerlo del cargo y entonces fray Payo haya tenido que imponer su autoridad y forzar su reelección.

El asunto abre varios problemas, el primero que se podría mencionar es el de saber hasta qué punto la "elección" de los veedores era libre, hasta qué punto influían las

<sup>75</sup> AGN (Reales Cédulas, Duplicados: 30, doc. 577, fol. 240 vto.).

<sup>76</sup> AACdM (Arquitectos: 380, doc. 1, fol. 22 r.- 30 r.). Francisco del Barrio Lorenzot: Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y Muy leal e Imperial Ciudad de México, t. II, fol. 103 vto.- 106 vto. (AACdM: 434 a). Francisco del Barrio Lorenzot: El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de Gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal e Imperial Ciudad de México, pp. 181-184.



autoridades virreinales en esas elecciones, qué tan frecuente sería que los virreyes giraran órdenes de este tipo, que incidían directamente en la organización interna del gremio.

Ciertamente, nadie desconoce el hecho de que los gremios, al lado de los nombramientos de maestros y alarifes mayores, aparejadores mayores, obreros mayores, sobrestantes, etcétera, fueron instrumentos de control (de los artífices y del propio desarrollo de las artes) para las autoridades;<sup>77</sup> de hecho, podría pensarse que los “votos” de los agremiados para elegir a sus veedores hubieran estado previamente pactados con ellas, pero debo aclarar que es la primera ocasión en que me encuentro con un documento tan claramente impositivo por parte de un virrey.

Aunque éste no hubiera sido un caso aislado, de cualquier manera es importante resaltarlo por dos motivos: primero, porque con esa acción, fray Payo favoreció directamente al arquitecto Cristóbal de Medina, motivo de este estudio. Y, segundo, porque como tendremos ocasión de comprobar a lo largo de este capítulo, ésa no fue la única ocasión en que ese virrey transgredió usos, costumbres, tradiciones (y por lo visto también leyes) precisamente para favorecer a quien parece que fue su arquitecto de confianza.

Pero ocupados nuevamente en el trabajo de Cristóbal de Medina, nos encontramos con que el 28 de septiembre de 1677, presentó una memoria de obras para reconstruir la capilla del Sagrario para la cofradía de Jesús Nazareno en la parroquia de la Santa Veracruz. La capilla existía, pero era muy pequeña: tenía apenas nueve varas y media de ancho y estaba techada con artesón.<sup>78</sup> Para llevar a cabo la reconstrucción, se tendría que “desbaratar” el artesón y “desviar” el osario “...a la parte que señalaren los señores curas de la dicha parroquia...” La nueva capilla tendría diecinueve varas “...que se cuentan desde la pared donde está hoy la reja de la entrada de dicha capilla, hacia la pared del patio donde está el osario...” A la entrada de la capilla habría un escalón de tenayucas sobre el que descansaría una reja; la capilla tendría dos tramos cubiertos por dos bóvedas, divididas entre sí por “...un arco toral...el cual ha de ser de mampostería de tezontle y ladrillo...” con el

<sup>77</sup> Sobre este tema véase: Francisco del Barrio Lorenzot: El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de Gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal e Imperial Ciudad de México, Manuel Carrera Stampa: Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861, Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., Martha Fernández: “Los maestros mayores de arquitectura en la Nueva España ante las autoridades virreinales”.

<sup>78</sup> AN (Notario José de Anava: 28 de septiembre de 1677, fol. 72 r.- 73 vto.).



embasamento fingido de cantería, "...y por la parte de adentro de dicha capilla se han de formar seis sobrecos de cal y canto de tezontle y ladrillo y su embasamento de tezontle labrado y fingido de cantería..." También de tezontle y ladrillo serían "...los capiteles sobre que mueven dichos arcos..." Las bóvedas irían enladrilladas y con pretil por fuera con canales de cantería y "chiflones", de plomo. A cada bóveda se les dejaría "...cinco taladros...por si acaso quisieren echarle sus florones o bandejas..." El suelo de la capilla estaría "...envigado de cuartones...y en forma de sepultura para los hermanos de dicha hermandad..."

Al fondo de la capilla se encontraría el presbiterio elevado con cinco gradas y su suelo estaría también "...envigado de cuartones en forma de sepulturas..."

Toda la capilla quedaría "...encalada de plana y blanqueada con seis manos de brocha, y por la parte baja sus cenefas de cantería perfiladas de negro, y en la misma forma han de ir los seis sobrecos, arco toral, pilastras, basas, capiteles, han de ir fingidos de cantería y listeados de negro y blanco..."

La capilla tendría cuatro ventanas: "...las dos de ellas han de ser claraboyas y las otras dos rasgadas...poniéndoles cuatro rejas de fierro delgado..." y una puerta "...para que salga a la salita que ha de servir de sacristía..."

La sacristía tendría cinco varas de ancho y siete de largo con paredes de cal y canto, techada de "...cuartones labrados..." y canales hacia el patio. En medio tendría una ventana de vara y tercia de ancho y dos varas de alto, de mampostería de tezontle, con una reja delgada "...y sus ventanas de madera, elevadizas..." El suelo sería de "...estapalucas [Iztapalucas] labradas..." y las paredes quedarían encalada y blanqueadas, con sus cenefas de almagre.

Por la parte de afuera de la capilla "...se ha de dejar embebido en las paredes el estribo que ha de sobresalir del pavimento de las paredes..." para prevenir, como de costumbre, posibles derrumbes.

Cristóbal de Medina presupuestó esta obra en 3,100 pesos incluyendo trabajadores y materiales, los cuales se le habrían de dar así: 1,500 pesos, de contado, 1,000 pesos, seis meses después de haber comenzado la obra y 600 pesos, al terminar la construcción, que

calculó le llevaría catorce meses a partir de la fecha en que se firmara la escritura.<sup>79</sup> Esta información es importante no sólo para conocer el proyecto de Cristóbal de Medina para esta capilla, sino porque de esta capilla solamente se sabía que en ella "...hubo fundada otra cofradía llamada de Jesús Nazareno, cuya imagen allí se conservaba; mas desde mediados del siglo pasado se había perdido la memoria de esta cofradía",<sup>80</sup> hermandad que debió de ser lo suficientemente importante como para construir una capilla de las características que ahora conocemos.

Una vez que los cofrades de Jesús Nazareno contaron con el proyecto de Cristóbal de Medina, el 24 de noviembre del mismo año de 1677 enviaron solicitud al arzobispo- virrey para que los autorizara a ocupar la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz, "...atentos a la mucha devoción que tienen a la imagen de Jesús Nazareno, titular de su hermandad y deseando su mayor culto, veneración y decencia...", ofreciendo, a cambio,

...fabricar de nuevo la capilla del sagrario de dicha parroquia que está maltratada y amenazando ruina, y a levantarla de bóveda y a sacarla afuera otras tantas varas que hoy tiene de largo, hacerle colateral y a tenerla con todo adorno y decencia, y gastar el aceite que arde en la lámpara de dicha capilla, con cargo de que, arriba del sagrario, donde está depositado el veático [sic], se coloque dicha hechura de Jesús Nazareno, siendo dicha capilla, como ha de ser, entierro de sus hermanos difuntos.<sup>81</sup>

Para el 24 de enero de 1678, Rodrigo Díaz de Aguilera y Luis Gómez de Trasmonte habían sido comisionados para inspeccionar las obras de reconstrucción de la capilla, así como la memoria presentada por Cristóbal de Medina para efectuar tal reconstrucción. Ambos arquitectos estuvieron de acuerdo en todo con esta memoria y calcularon el costo de los trabajos en 3,500 pesos, 400 pesos más de lo presupuestado por el arquitecto Medina. Así, el virrey fray Payo Enriquez de Rivera expidió su aprobación para que Cristóbal de Medina llevara a cabo las obras, pero con la condición de que

...intervengan en dicha escritura los dichos maestros por quienes se hizo el reconocimiento de dicha obra, para que como versados en dicho ministerio, confieran

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> Cristina Pliego Velasco: "La iglesia de la Santa Veracruz", p. 25. José María Marroqui: La ciudad de México, t. III, p. 706.

<sup>81</sup> AN (Notario José de Anaya: 24 de enero de 1678, lib. 22, fol. 70 r.- 71 vto.).

con el dicho Cristóbal de Medina la forma, disposición, requisitos y calidades de que se ha de componer la dicha fábrica...<sup>82</sup>

y, además,

...con calidad que acabada dicha obra se ha de ver y reconocer por los maestros que para ello nombraremos, que declaren si está ajustada conforme a dicha escritura, y no estándolo, sea compelido el dicho Cristóbal de Medina a cumplir con su obligación por todo rigor de Derecho, para cuyo cumplimiento el susodicho dé fiadores abonados a satisfac[c]ión de dicho nuestro provisor.<sup>83</sup>

Asimismo Medina estaría obligado a terminar las obras en dos años, los cuales, "...no se pueda por ningún modo prorrogar..." de acuerdo con la sentencia del arzobispo-*virrey*.<sup>84</sup>

Bajo todas estas condiciones, el 24 de febrero de 1678, ante el escribano José de Anaya, se otorgó finalmente la escritura que comprometió a Cristóbal de Medina a reedificar la capilla del Sagrario para la cofradía de Jesús Nazareno, de acuerdo con la memoria que había presentado en 1677, pero agregando una alacena en la sacristía "...en el grueso de la pared y parte donde pareciere conveniente, para que en ella se guarde el vino y todo lo demás concerniente a dicho ministerio, que ha de ser capaz, con sus puertas hechizas, marco y llave..." Además, se tendría que levantar un colateral en el que se colocaría "...la imagen de Cristo Nuestro Señor con la cruz a cuestras..." Los otorgantes que firmaron la escritura fueron Cristóbal de Medina y Luis Gómez de Trasmonte.<sup>85</sup> Rodrigo Díaz de Aguilera no firmó, quizá porque ya se encontraría enfermo, pues sabemos que murió el 30 de abril de 1678.<sup>86</sup> El fiador de Cristóbal de Medina, en esta ocasión fue José Márquez, "vecino desta ciudad".<sup>87</sup>

De acuerdo con la descripción que se encuentra en las Gacetas de México correspondiente al mes de octubre del año de 1730, en el cuerpo de la iglesia parroquial "...están dos Capillas, la una del Sagrario, y la otra que está frente a la puerta del costado, de

<sup>82</sup> Idem, dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 99-100, 130.

<sup>83</sup> Idem.

<sup>84</sup> Idem.

<sup>85</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal, p. 130, Apud: AN (Notario José de Anaya: 24 de febrero de 1678, fol. 68 vto.- 69 vto., 74 r.- 75 vto.).

<sup>86</sup> Ibidem, p. 100, Apud: ASM (Libro de difuntos españoles: años 1671-1680, fol. 251 vto.).

<sup>87</sup> AN (Notario José de Anaya: 24 de febrero de 1678, fol. 68 vto.-75 vto.).

San Francisco Xavier...»<sup>88</sup> En la actualidad, se conservan todavía dos capillas en la iglesia, pero con diferente advocación: una está dedicada a la Virgen de Guadalupe y la otra a la Virgen del Perpetuo Socorro. De las dos, la que parece conservar elementos del siglo XVII es la dedicada a la Virgen del Perpetuo Socorro, pero por su ubicación parece corresponder a la que en el siglo XVIII estaba bajo la advocación de San Francisco Javier, es decir, frente a la puerta lateral. De esta manera, infiero que la antigua capilla del Sagrario es la que actualmente se encuentra dedicada a la Virgen de Guadalupe, pero desde el siglo XVIII sufrió tal cantidad de modificaciones, que resulta imposible identificar nada de la obra del siglo anterior, como no sea el espacio en el que se encuentra la capilla: incluso tiene un tramo más de los que habían construido en el siglo XVII.

A partir de este momento la actividad de Cristóbal de Medina se intensificó mucho. Mientras construía la capilla del Sagrario para la cofradía de Jesús Nazareno en la parroquia de la Santa Veracruz, contrató la edificación del claustro de convento de Santa María de los Angeles en Churubusco. La obra la concertó el 21 de abril de 1678 en 8,000 pesos de oro común que se le pagarían de la siguiente forma: 4,000 pesos de contado y los otros 4,000 pesos conforme se los fuera pidiendo a Diego del Castillo, mercader de plata y patrón del citado convento, junto con su esposa Elena de la Cruz.<sup>89</sup> Según la escritura, Medina habría de construir el convento en diez meses a partir del "...día que empezare a desbaratar..." la antigua construcción<sup>90</sup>, pero el 20 de agosto del mismo año de 1678, Diego del Castillo extendió carta de pago a Cristóbal de Medina por la cantidad de "...cuatro mil pesos de oro común en reales, que son de resto de los ocho mil pesos en que concertó acabar la obra de dicho convento..."<sup>91</sup>, lo que parece indicar que levantó el claustro en sólo cuatro meses.

Dentro de la historia del convento, la edificación del claustro coincide con otras reedificaciones que los patronos habían estado llevando a cabo, como la de la iglesia, que fue dedicada el 2 de mayo de 1678.<sup>92</sup> De acuerdo con fray Baltasar de Medina, estas

<sup>88</sup> Gacetas de México, t. I, p. 277.

<sup>89</sup> Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental, t. II, p. 424.

<sup>90</sup> AN (Notario Fernando Veedor: 21 de abril de 1678, fo. 204 r.- 205 vto.). En el documento se menciona una memoria de obra, pero desgraciadamente no se encuentra en el legajo.

<sup>91</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). La carta de pago se expidió frente al notario Fernando Veedor, pero el documento no fue localizado en el Archivo de Notarías.

<sup>92</sup> Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental, t. II, p. 424. Ramón Mena, et al: Churubusco-Huitzilopochco, p. 25. Lauro E. Rosell: Convento dieguino de Santa María de los Angeles..., p. X.

reedificaciones fueron necesarias debido a que "...lo destemplado del sitio y humedad grande del lugar pantanoso y de ciénega...", ocasionado por las "...aguas de las vertientes del río de Coyoacán...", maltrataban continuamente al convento.<sup>93</sup>

El claustro, que todavía se conserva, se encuentra distribuido alrededor de un patio y es de dos plantas. En ambos pisos el claustro se abre al patio por medio de tres arcos de medio punto en cada costado, que lucen una serie de muy marcadas molduras sobre el extradós del arco y topan con la cornisa. En las enjutas que se forman en la unión de cada par de arcos, se colocó un tablero de piedra, cuya función parece ser no sólo decorativa, sino también para producir efectos de claroscuro.

En el primer nivel los arcos están apoyados sobre pilastras muy potentes, abombadas, que rematan en un capitel toscano y una imposta muy volada. La cornisa que corona ese primer piso es volada y dentada. En las esquinas de los corredores se abrieron rinconeras cuadradas (la del lado sur fue sustituida por una puerta y junto a la rinconera del extremo surponiente, se abrió un vano de medio punto). Sobre el muro del norte, se abrió un vano adintelado con la cornisa volada, mientras el acceso principal al claustro bajo se encuentra sobre el muro costado oriente: es también adintelado y su cornisa es asimismo volada y multimoldurada; de él se desemboca a la portería, conformada por una sala amplia con tres vanos adintelados (semejantes a los del acceso del claustro bajo) y un vano de medio punto, en la esquina del norte, que hace marco al arranque de la escalera. Tanto el claustro bajo como la portería se encuentran cubiertos por una techumbre de madera.

En el claustro alto, los arcos se encuentran apoyados sobre pilastras rectas con capiteles toscanos e impostas voladas. Entre cada arco se levantó un barandal a base de arcos de medio punto, apoyados sobre pilastras con impostas. En el muro sur se abrió un vano de medio punto que hoy alberga la escultura orante del patrono del convento, don Diego del Castillo. La cornisa de este segundo piso también es recta y sobre ella se encuentran dos relojes solares. La techumbre del claustro alto es también de vigas de madera.

<sup>93</sup> Fray Baltasar de Medina: Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México, fol. 21 vto. Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental, t. II, p. 424.



Los azulejos que se encuentran en el guardapolvo son del siglo XVIII, lo mismo que toda la decoración pintada que luce el claustro. En este sentido debo aclarar que durante los trabajos de restauración que se llevaron a cabo en el convento hacia mediados del presente siglo, Abelardo Carrillo y Gariel sacó muestras del tipo de decoración que poseía el claustro correspondiente a los siglos XVII y XVIII: los restauradores escogieron la del siglo XVIII y es la que apreciamos actualmente, pero se conservaron fotografías de la decoración seiscentista y, gracias a ellas, sabemos que era muy sencilla: a base de cajeados y puntas de diamante.

Este es uno de los pocos claustros que conservamos, contruidos totalmente por Cristóbal de Medina (por lo menos, de acuerdo con la información que tenemos hasta hoy), de ahí que su importancia para este trabajo es enorme. Aunque aparentemente no parece muy innovador, se deben destacar las pilastras abombadas, pues este tipo de soportes modifican el sentido espacial, la perspectiva y el efecto visual de estabilidad, amén de que producen efectos de luz en diagonal, distintos, desde luego, a los tradicionales.

Pero continuado con las obras de Cristóbal de Medina, sabemos que el 18 de enero de 1678, las monjas de San José de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús, manifestaron al arzobispo-*virrey* fray Payo Enríquez de Rivera su deseo de hacer un nuevo templo para el convento.<sup>94</sup> Los patronos que se ofrecieron para costear la construcción fueron Esteban de Molina Mosquera y su esposa, doña Manuela de la Barrera.<sup>95</sup> La primera planta para construir ese templo la había hecho Rodrigo Díaz de Aguilera, pero por haber muerto, Cristóbal de Medina elaboró otra, que los patronos aceptaron y decidieron que fuera la que se llevara a efecto, bajo la maestría de este arquitecto.<sup>96</sup> Los trabajos comenzaron gracias a la licencia que otorgó el *virrey* el 4 de junio de 1678<sup>97</sup> y el 12 de junio de 1682 el escribano don Francisco de Solís y Alcázar pudo testimoniar la ceremonia de cierre de la bóveda que estaba sobre el altar mayor,<sup>98</sup> fecha en la que calculo que se podrían haber iniciado las portadas del templo con sus columnas salomónicas, de manera que la

<sup>94</sup> AN (Notario José de Anaya: 10 de julio de 1678, fol. 208 r.- 208 vto., 213 r.- 216 vto.).

<sup>95</sup> AN (Notario José de Anaya: 4 de junio de 1678, fol. 209 r.- 210 r.).

<sup>96</sup> *Idem*.

<sup>97</sup> *Idem*.

<sup>98</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). Dato publicado por: Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 127.



historia completa de su construcción y su descripción se harán en el apartado siguiente, al hablar precisamente de “la adopción de las columnas salomónicas”.

Pero la idea de mencionar en este momento la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua fue la de poder darnos cuenta del nivel que ya había alcanzado el prestigio de Cristóbal de Medina: para ese momento, ya había logrado integrarse al equipo de trabajo de la Catedral de México. Desde la construcción de la capilla del Sagrario en la parroquia de la Santa Veracruz, el nombre de Cristóbal de Medina comenzó a estar relacionado con el de Luis Gómez de Trasmonte y el de Rodrigo Díaz de Aguilera. En aquella obra, todavía se solicitó la presencia de esos dos arquitectos como “versados” en arquitectura y, por lo tanto, capaces de supervisar el trabajo de Cristóbal de Medina. En Santa Teresa la Antigua, la situación cambia, pues primero trabajan juntos, como “pares” en la selección del sitio para construir el templo y, después, casi en competencia, pues al morir Rodrigo Díaz de Aguilera, sería la planta propuesta por Cristóbal de Medina la que finalmente se eligiera. Esta relación, más que por filiación estilística, el maestro Medina debió procurarla por conveniencia laboral, pues en aquella época no había un medio más seguro para acrecentar el prestigio como arquitecto y elevar el nivel económico, que encontrarse cerca del círculo de arquitectos oficiales y, entre ellos, los más importantes eran el maestro mayor y el aparejador mayor de la Catedral.

Es, además seguro que el equipo de trabajo de Cristóbal de Medina se empezaba ya a ampliar mucho, pues al mismo tiempo que comenzó la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua, firmó escrituras que lo comprometieron a realizar otros trabajos en diversos conventos. Tal fue el caso de la que otorgó el 5 de agosto de 1678 para realizar reparaciones en el convento de la Concepción.

En efecto, en fecha que no se precisa, la madre Leonor de San Francisco, abadesa del citado convento, había manifestado al virrey que

...los grandes temblores que ha habido han dejado sumamente lastimadas las bóvedas de la iglesia y coro de dicho convento. Y que ahora se han reconocido con las aguas - porque todas se llevan por abierto- y que asimesmo el dormitorio que se sigue al que se aderezó y que está con conocido riesgo de caerse por cuya razón no se habita.<sup>99</sup>

<sup>99</sup> AN (Notario José de Anava: 30 de julio de 1678, lib. 22, fol. 224 r.-224 vto.).

Como era costumbre en ese tipo de solicitudes, fue necesario que dos arquitectos reconocieran los daños que denunciaban las religiosas. En este caso los encargados de la inspección fueron Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina Vargas quienes el 30 de julio de 1678

...declarando...haber reconocido las bóvedas del coro alto, y otra del cuerpo de la iglesia, y la escalera principal de dicho convento, y la sala de labor y los dormitorios nuevos, inmediatos a dicho coro, y que se hallan sumamente arruinadas sus paredes, arcos y bóvedas por el peso de la torre...

determinaron que la reparación de todo costaría 15,500 pesos, pero que con 1,000 pesos se podrían arreglar por lo pronto

...las bóvedas del coro y cuerpo de la iglesia y escalera principal, y el techo de dicha escalera, y todas las goteras y rajaduras que están sobre el enladrillado. Y terraplenar media vara, o más, el tránsito que hace desde la escalera hasta la sacristía interior y delante del coro bajo; sacando la tierra para dicho terraplén del solar que está enfrente de dicha iglesia, volviendo a entenayucar toda la distancia para que el agua no quede en aquella parte, interin que se procede al fundamento de la demás obra.

El virrey entonces autorizó a las monjas para sacar de la caja de depósito los 1,000 pesos para que se "...los den y entreguen para dichos reparos al maestro Cristóbal de Medina Vargas, que los ha de hacer, conforme a su declaración y como van expresados...", otorgando escritura ante cualquier escribano, "...de que dentro de dos meses los tendrá acabados perfectamente, con toda permanencia y satisfacción, y antes si ser pudiere". Y acabados, se habrían "...de reconocer por los maestros que para ello se nombrasen por nos"<sup>100</sup>.

Como dije antes, la escritura para efectuar estas reparaciones, fue otorgada por Cristóbal de Medina el 5 de agosto de 1678, día en el cual recibió los 1,000 pesos para realizar las obras más urgentes, que eran "...los reparos de dichas bóvedas, escalera, dormitorio, sala de labor, arcos del cuarto nuevo; recorriendo sus azoteas, tapando las goteras..." Sin embargo, curiosamente también se comprometió a "...descargar dicha torre, y levantar de nuevo todo lo que tiene demolido...", que era parte de los trabajos que había

<sup>100</sup> Idem. Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 42, Apud: doc cit.

presupuestado en 15,500 pesos. Para completar esta contradicción, se comprometió a terminar los trabajos en dos meses a partir de la fecha de esta escritura.<sup>101</sup> No obstante, es seguro que las obras de la torre quedaron pendientes, pues, como veremos más adelante, para el primero de febrero de 1679 realizó una memoria completa de las reparaciones que se necesitaban llevar a cabo en ese convento, entre las cuales se encontraba precisamente la torre.<sup>102</sup>

Las obras que realizó en este momento en el convento fueron realmente de reparación, sin agregar nada nuevo, pero la información que nos proporciona este documento es importante, pues precisa que la iglesia ya se encontraba cubierta con bóvedas, mientras que el techo de la escalera del convento era plano, de terrado, y seguramente también de vigas de madera, tal como se encontraba el resto del claustro. El piso de la iglesia y del claustro era de tenayucas y Medina no pretendió cambiarlo, sino que propuso que, una vez hecho el terraplén en los sitios que consideró necesarios que fueron el coro bajo y el corredor que iba de la escalera a la sacristía interior del convento, para evitar inundaciones (seguramente con los desniveles adecuados) el suelo se volvería a “entenayucar”.

En tanto estas obras se comenzaban, las madres abadesa y definidoras de otro convento, el de Nuestra Señora de Regina Coeli, pidieron al arzobispo virrey fray Payo Enríquez de Rivera que se valuara “...en el patio que llamamos de la Contaduría, en un rincón independiente...un pedazo de solar...” que les había solicitado el doctor José Díaz Brisuela, protomédico, para construir una celda para su hija, la religiosa María de San José. El 18 de agosto de 1678 el virrey ordenó que Cristóbal de Medina llevara a cabo el avalúo que se solicitaba, lo que el arquitecto hizo el 29 de agosto.

El solar tenía once varas de largo (de oriente a poniente) y ocho de ancho (de norte a sur), estaba vacío y Medina declaró que al construirse la celda “...se fortalece la testera de la iglesia vieja, que sirve de capilla...” y además, “...por estar en lo postrero de dicho convento...” lo valuó en 50 pesos. Así, el 31 de agosto del mismo año de 1678 el virrey dio licencia para vender el solar y construir la celda.<sup>103</sup>

<sup>101</sup> AN (Notario José de Anaya: 5 de agosto de 1678, lib. 22, fol. 223 vto.- 225 r.)

<sup>102</sup> AN (Notario José de Anaya: 1o. de febrero de 1679, fol. 28 vto.- 32 r.)

<sup>103</sup> AGN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

De esta información destaca el hecho de que todavía en 1678 se conservaba la iglesia antigua del convento de Regina, que en ese momento se utilizaba como capilla, esa iglesia fue la primera que se levantó al fundarse el convento el 28 de octubre de 1573.<sup>104</sup> Esto, además nos da indicios del tipo de obras que muchas veces tuvieron que realizar los arquitectos de aquella época, incluyendo, por supuesto a Cristóbal de Medina: adaptaciones, ampliaciones y “parches” en obras ya existentes, con limitaciones espaciales y económicas que no siempre les permitieron modificar el sentido formal de los edificios. Tal fue el caso, por ejemplo, de las reparaciones que Cristóbal de Medina realizó en la techumbre del convento de San Bernardo en 1678 y 1679.

En efecto, en agosto de 1678 las religiosas de ese convento pidieron al virrey

...licencia para que se echasen las vigas que se estaban cayendo en su iglesia y coro, por no poderse celebrar, por las muchas goteras y ruinas de las vigas y dichos aderezos del antecoro y escalera de la comunidad que estaba ya por caerse...

por lo que fray Payo Enríquez de Rivera, les dio licencia para gastar 225 pesos para que Cristóbal de Medina reparara la techumbre de madera de la iglesia, lo que el arquitecto hizo y, además, “...echó hasta en cantidad de diez vigas más de su obligación...” Pero las obras se tuvieron que interrumpir a causa de las lluvias, de manera que a principios del año de 1679 las monjas solicitaron al virrey, que ya que había pasado el tiempo de lluvias, y habiéndose reconocido que todas las demás vigas de la iglesia y algunas del coro “...están sumamente podridas y cayéndose...”, les concediera una nueva licencia para sacar de la caja de depósito el dinero necesario para terminar el techo.

Por su parte, Cristóbal de Medina declaró que había que

...echar cuarenta y nueve vigas de ocho varas y media, labradas, acepilladas y asentadas sobre sus canes y soleras, entablándolo todo de nuevo con tablazón de Juchmilco, rompiendo las canales que hoy tiene para que por ellas quepa la cantidad de agua que dicha [a]zotea vierte...

<sup>104</sup> Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 74. María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 51.

por lo que calculó que los trabajos costarían 490 pesos con todo y materiales. El virrey autorizó que se sacara esa cantidad el 1o. de febrero de 1679.<sup>105</sup>

Por supuesto, todas estas obras se realizaron en la iglesia que precedió a la actual, aquélla que fue inaugurada el año de 1636.<sup>106</sup> Una iglesia, que como vimos, tenía techumbre de madera todavía el año de 1679, que el maestro Medina ni siquiera intentó cambiar. Es posible, debemos decir, que todavía correspondiera con el gusto de la época, como en el caso del claustro, donde lo tradicional era precisamente la techumbre de madera.

En lo que reparaba la primera vez la techumbre de madera del convento de San Bernardo el año de 1678, Cristóbal de Medina se dio tiempo para asistir el 28 de octubre al convento de Nuestra Señora de la Concepción para valuar una celda que había quedado desocupada por la muerte de la madre Luisa de la Concepción y que pretendía comprar la madre Luisa de San Juan. Según habían informado las monjas al virrey, la celda se estaba cayendo, por lo que, además, podían "...recibir muy grande daño los dormitorios, por estar en uno muy cercano al coro..." Ante tan alarmante noticia, el virrey había concedido licencia para que se valuara la celda el 6 de octubre de 1678. En su avalúo Cristóbal de Medina encontró que dicha celda

...tuvo por su frente seis varas que corren de norte a sur, y de largo diez y ocho varas, de oriente a poniente, y se compone de salita y un aposentillo que sirve de cocina y un corredorcito, que todo se reconoció ser bajo y maltratado, con necesidad de repararla luego...

por lo que la valuó en 158 pesos. Pero, el 11 de noviembre de aquel año, el doctor Juan Cano Sandoval, provisor y vicario general, quien había visto el avalúo por orden del virrey, opinó que, precisamente por estar "...tan arruinada y tan necesitada de reparos..." la celda podría venderse en 100 pesos. Cantidad que pareció más justa a fray Payo, quien el 12 de noviembre autorizó a las monjas del convento de San Bernardo a vender la celda a la madre Luisa de San Juan en sólo 100 pesos.<sup>107</sup>

<sup>105</sup> AN (Notario José de Anaya: 1o. de febrero de 1679, fol. 34 r.- 34 vto.). AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). AN (Notario José de Anaya: 10 de febrero de 1679, fol. 33 r.- 35 r.). Datos publicados por Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 126. Concepción Amerlinck de Corsi: *Conventos de monjas...*, p. 111, *Apud: doc cit.*

<sup>106</sup> Josefina Muriel: *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 133.

<sup>107</sup> AGN (*Bienes Nacionales*: 797, exp. 24).



Como recordaremos, el 30 de julio de 1678 Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina Vargas habían reconocido las reparaciones que necesitaba el convento de la Concepción, las cuales fueron valuadas en 15,500 pesos. De todas las obras que se tenían que hacer, sólo se efectuaron las reparaciones más urgentes, según la escritura que Medina firmó el 5 de agosto de aquel año, las cuales tuvieron un costo de 1,000 pesos y las demás quedaron pendientes. Es así que a principios de 1679 las monjas volvieron a dirigirse al virrey para solicitarle que otorgara licencia para llevar a cabo los reparos que faltaban en "...la cerca, desagües, dormitorios y torre..." con el fin de que quedaran concluidos antes de la temporada de lluvias. Cristóbal de Medina entonces realizó una memoria de obras en la que, coherente con su declaración del año anterior, afirmó que las reparaciones tendrían un costo de 14,500 pesos. El 10. de febrero de 1679 el virrey autorizó a las monjas para que sacaran esa cantidad de su caja de depósito con la condición de que Cristóbal de Medina otorgara la escritura correspondiente.<sup>108</sup> Las reparaciones se tenían que realizar tanto en la iglesia como en la clausura y contemplarían los siguientes aspectos:

En la iglesia, lo primero que se tenían que intervenir eran las bóvedas: la del altar mayor, se tenía que levantar media vara más "...de lo que hoy tiene para que el agua ocurra a la calle..." y las del coro bajo "...se han de cimbrar para poderlas rafear y que queden seguras..." Las bóvedas de la sacristía y de la trasacristía se tendrían que rafear "...y recorrer los envigados que están ya podridos..." Finalmente, se tenía que blanquear todo: la sacristía, la trasacristía, la capilla mayor, el presbiterio, el coro bajo y el cuerpo de la iglesia.

En cuanto a la torre, que, como recordaremos, en 1678 ya tenía algunas partes demolidas, Medina declaró que era necesario levantar la puerta con reja, que estaba en el arranque,

...una vara o lo más que conviniera, volviendo a poner la cantería y puerta que tiene, levantando una vara el pedazo que coge la puerta referida entenayucando al parejo que viene el cimiterio de las dos portadas de la iglesia, para que todo quede a un alto...

Y por dentro de la torre

<sup>108</sup> AN (Notario José de Anaya: 10. de febrero de 1679, fol. 28 vto.- 32 r.). La escritura no fue localizada en el expediente. Documento publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 358-362.



...se ha de subir el entablado y reja lo mismo que ha de subir de la calle, abriendo las rajaduras que hallaren a modo de claves de cola de milán, volviéndola a blanquear para el uso de ella. Y por la parte del banco se le han de meter sus cadenas de planchas de cedro que atraviesen de un campanil a otro, clavadizas dichas cadenas con clavazón que llaman de más de marca para que sirva de encadenamiento a dicha torre y cubo; y sobre dichas planchas se han de macisar los cuatro campaniles de la esquina que son los que siempre han estado en falso y se han de macisar de tezontle que llaman de laja con mezcla de tezontle, porque con eso reciben el sumo peso del segundo cuerpo, rafándole las jendiduras y oquedades que tiene en dicho segundo cuerpo.

Aparentemente, entonces, la torre ya tenía dos cuerpos. El primero se tenía que zunchar con cadenas y amarrar los campaniles para que soportara el segundo cuerpo, al cual sólo se le tenía que resanar las grietas y los agujeros que tenía.

En las porterías exterior e interior, se habían de "...rafar todas las paredes y las de la torre que pegan a ella, echándole en las portadas la cantería que está cuarteada...", blanqueándolas, desde luego. Delante de la portería había un patio, el cual se habría de "...levantar y empedrar para que las aguas vayan a la calle por su [a]tarjea de cal y canto". Mientras que el piso "...desde la torre hasta la esquina de la portería..." se habría de "...terraplenar una vara..." y también empedrar, pero de "...piedra dura, porque no haga daño el agua de la torre y portería..."

Los "tres lienzos" que tenía la cerca de la clausura, también tenían que repararse: habría que recalzarlos, rafearlos y ripiarlos de cal y canto. En las paredes que lo necesitaren, había que "echarles estribos" de cal y canto, por dentro y por fuera, "...por el desplomo que se reconoce en ellas..." Un pedazo de esa cerca que estaba junto a la sacristía, de veintisiete varas de largo y siete y media de alto, se habría de hacer de nuevo desde los cimientos. Asimismo, por la parte baja de los tres muros de la cerca, se tendría que construir un "...albarradón...para que las aguas no lleguen a dicha cerca ni perjudique los estribos...sino que vayan endilgados a dicha acequia..." Uno de los muros de la cerca tenía reja, de manera que Medina propuso que se recalzara toda la pared "...para fortalecer dichas rejas..."

Los patios de la clausura también se tenían que

...levantar y dar corriente con sus [a]tarjeas de cal y canto, comunicables hasta la misma acequia que pasa por junto de dicho convento de Santa María, dejándolas tapadas con sus tablonas para que se puedan desensolvar fácilmente...

Mientras que las pilas de agua se tendrían que cimentar de nuevo para que el agua no se “resuma”.

En los dormitorios más antiguos, se tenían que quitar las vigas “...viejas que están para caer...” del techo, enladrillando y poniendo “...tablazón...” a las azoteas. También se enladrillaría el piso del dormitorio “...por estar terroso en muchas partes...” y se le pondrían ventanas de madera. El corredor “...que antes era claustro viejo...” se tendría que fortificar “...interin que se prosigue dicho claustro, así en las paredes como en los techos...”

En los dormitorios nuevos, a pesar de serlo, se tenían que resanar sus paredes “...en alto y bajo...”, mientras que en los “...dos medios claustros...” que también formaban parte de los dormitorios nuevos, se tenían que “...macisar los pilares de abajo y los arcos que cargan encima...” En los techos, por supuesto, “...echarles las vigas que estuvieren podridas, tablazón y enladrillado y resanar dichas azoteas...” Y al suelo del piso bajo, también volverlo a enladrillar.

En la escalera “...que baja de la enfermería al patio de la abadesa...” habría que recalzar las paredes y “...echarle sus escalones...”

En el noviciado, habría que “...rafar las paredes y aderezar todos los enladrillados y recorrale los techos”, arreglar las puertas y ventanas que estaban podridas y “...aderezar las escaleras que suben y bajan a dicho convento...”

En “...la antesacristía que hace claustro...” se rafarían sus paredes y se blanquearían.

Junto a la torre había una celda independiente, de dos pisos, que también estaba dañada, seguramente por el desplome de la misma torre. En ella, se tenía que “...echar una pared que está toda remolida...” y a las otras habría que rafarlas. En el techo del piso superior, se le pondrían “...seis vigas de a nueve varas, porque las que hoy tiene se están cayendo...” Se le pondrían también las puertas y ventanas que necesitare, y se volvería a blanquear.

En el refectorio o “cenador” se tendría que reconstruir un pedazo de pared que era de adobe, pero se volvería a levantar de cal y canto “...para la seguridad del dormitorio de arriba...” Y asimismo, se levantarían dos de sus puertas “...que están muy bajas que impiden el pasaje de las religiosas para ir al coro”.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Idem.

Aunque parece una obra larga (de hecho el arquitecto se comprometió a entregarla en un año a partir de la fecha de la escritura<sup>110</sup>) en realidad se concreta a reparar lo ya existente, Cristóbal de Medina no propuso cambiar nada ni agregar nada al edificio. Ni siquiera la torre parece que la haya modificado. Es importante conocer, de todos modos, los laberínticos mundos interiores de los conventos. La iglesia era de una sola nave, con su techumbre de bóvedas, de hecho, entre los trabajos que debía realizar Medina estaba el de "cimbrar" las bóvedas del coro bajo para que quedaran más seguras. Confunde, sin embargo, lo relativo a la sacristía y trasacristía, pues aunque también se refiere a bóvedas, afirma que se tendían que "...recorrer los envigados que están ya podridos...", lo que nos induce a pensar que en realidad la cubierta de esas dos habitaciones no fueran realmente bóvedas, sino techumbres de madera. La torre, en cambio, parece que ya tenía -como he dicho- sus dos cuerpos, a los que tuvo que encadenar debido al desplome que padecía.

En cuanto a la clausura, parece claro que tenía un atrio, portería exterior y portería interior, tres muros hacia la calle (uno de ellos, con vanos enrejados), patios empedrados y en ellos, pilas de agua. Obviamente tenía más de un claustro y, por lo menos dos dormitorios: el viejo y el nuevo, este último contaba con "dos medios claustros", expresión que seguramente se refiere a claustros de sólo dos lienzos. Además, el noviciado, la enfermería que el propio Cristóbal de Medina había construido en 1672 y celdas independientes. El refectorio se encontraba en uno de los claustros bajos comunicado con la iglesia. La techumbre de todas las dependencias claustrales eran de madera.

El material que utilizaría para todos los resanes en grietas y huecos de los muros sería el tezontle, con mezclas de tezontlate, por lo que el 20 de febrero de 1679, el arquitecto Medina realizó una escritura por la cual Antonio de Carrión y su hijo Diego Sánchez, dueños de canteras en la jurisdicción de Mexicalzingo, se comprometieron a suministrarle el tezontle necesario para las obras que estaba realizando en el convento de la Concepción, el cual les pagaría a 9 pesos la braza, puesta cada semana en el convento. A cuenta, Medina ya "...les había suplido y prestado doscientos pesos de oro común en reales..."<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Idem.

<sup>111</sup> AN (Notario Juan de Marchena: 20 de febrero de 1679, lib. 2530, fol. 41 r.- 42 vto.).

La carrera de Cristóbal de Medina iba en ascenso, su fama y su prestigio se iban consolidando. De esto dan cuenta las obras que hemos citado, algunas sólo reparaciones, pero que contribuían a crear un ambiente favorable alrededor del arquitecto, especialmente si pensamos que muchas de ellas estaban vinculadas a los conventos de monjas, instituciones con las que mantenía especial relación el arzobispo- virrey que entonces presidía el gobierno de la Nueva España. Es posible que el trabajo del maestro Medina en esos edificios haya sido un factor importante para ganarse el aprecio de esa autoridad y, tal vez, eso mismo, haya impulsado a Cristóbal de Medina para que el 7 de febrero de 1679, otorgara poder a Francisco de Baeza, secretario de Su Majestad, su aposentador de Corte y contador de resultas en el real y supremo Consejo de Hacienda, y a Juan Pérez de Allen, agente de negocios en el Villa de Madrid, para solicitar al rey Carlos II fuera

...servido de hacerme merced del oficio de maestro mayor de la fábrica material de la Sancta Iglesia Metropolitana y aparejador della. En cuya razón y por hallarse vaca dicha plaza, hagan los memoriales, pedimentos, demandas, respuestas, requerimientos y protestas que convengan, hasta que con efecto lo consigan.<sup>112</sup>

Los términos en que se redactó ese poder son extraños pues, por un lado, la plaza de maestro mayor no estaba vacante puesto que todavía vivía Luis Gómez de Trasmonte que la tenía. La plaza que había quedado vacante era la de aparejador mayor, a causa de la muerte de Rodrigo Díaz de Aguilera, quien, como mencioné antes, había fallecido el 30 de abril del año anterior, sin embargo, tampoco esa plaza estuvo desocupada mucho tiempo, pues el virrey fray Payo Enríquez de Rivera había otorgado ese nombramiento a Juan Montero el 18 de mayo de 1678.<sup>113</sup> No obstante, y seguramente sin esperar la respuesta real, el 3 de junio de 1679, el mismo virrey designó a Cristóbal de Medina como maestro mayor de arquitectura de las Provincias de la Nueva España, en las ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte.<sup>114</sup> Debo decir que es el único caso que conozco hasta ahora en que se

<sup>112</sup> AN (Notario José de Anaya: 7 de febrero de 1679, lib. 23, fol. 25 vto.- 26 vto.). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 119-120.

<sup>113</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 155, Apud: AGI (Audiencia de México: 2708).

<sup>114</sup> Ibidem, p. 120, Apud: AGI (Audiencia de México: 560), AGI (Audiencia de México: 1100, lib. 36, fol. 398 vto.- 400 vto.). AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).

otorgó un interinato en ese cargo, lo que demuestra la estrecha relación que ya existía entre el virrey y Cristóbal de Medina.

Quizás por esta razón creció el interés del arquitecto en seguir ocupándose de reparar conventos de monjas, como ocurrió en el de Regina Coeli, en el cual, precisamente el virrey ordenó el 8 de febrero de 1679 que con el producto de la venta de la celda de la madre Mariana de San Lorenzo, que valía 200 pesos, se hicieran las obras más necesarias para el convento,

...como es la desunión que padece la tijera de la iglesia...tan crecida, como se reconoce en los lienzos que con las aguas lastimosamente se habían perdido, a que se allegaba la inundación que lo interior de todo el convento padecía por falta de desagüe...y ruinas tan necesitadas de reparos...

Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina hicieron el reconocimiento de las reparaciones que necesitaba, las cuales valoraron en 1,250 pesos, pero Medina ofreció hacer los reparos en 1,100 pesos de la siguiente forma: en la tijera de la iglesia tendría que echar nuevas dieciséis alfardas, sin quitar las maderas viejas, y doce péndolas chicas

...dejando a dicha tijera participación de viento para que no pudra y luz bastante por dentro, abriéndole cinco portañuelas: las tres en el cuerpo de la iglesia y las dos en la capilla mayor, según y como la que tiene en la testera del coro...

además, se le tenía que poner nuevas planchas de plomo "...con sus alcayatillas..." porque las que tenía se habían ahujado. Para completar la obra y protegerla, se recorrerían las dos canales maestras que tenía (una que caía a la calle y la otra al interior del convento), "...para que todas las aguas reconozcan sin dañar la armadura..." y sobre la puerta principal del templo se tendría que poner una plancha que sirviera de solera.

La reja del coro alto estaba sobre planchas de cedro que se habían vencido "...y acuartelado dicha pared..." maestra, de manera que la pared se había de rajar por dentro y por fuera y echar dos pilares de fierro: "...uno en la reja alta y otro en la reja baja del grosor del otro que hoy tiene, echándole sus planchuelas de fierro en lugar de zapatas para que por aquella parte no vaya a mayor ruina..." Al techo de ese coro se le tendrían que poner las



tablas nuevas en los tramos que se estaban cayendo, volviéndolas a enladrillar y "...picando las bocas de las canales para que las aguas salgan..."

En los patios del claustro únicamente habría que destapar y desensolvar las atarjeas hasta la acequia "...que pasa por delante del dicho convento..." y aderezarlas "...hasta sus bordos, de cal y canto, y volviéndolas a tapar porque no se vuelvan a ensolvar, dando corriente a dichos patios para que las paredes no participen de tanta humedad".<sup>115</sup>

Prometió terminar la obra en seis meses a partir de la fecha en que se firmara la escritura, lo que ocurrió el 15 de febrero de 1679.<sup>116</sup>

La iglesia de Regina en la que realizó estos reparos es la actual, fundada el año de 1553 y reconstruida en el siglo XVII bajo el patronato de Melchor de los Terreros. Según Manuel Rivera Cambas la iglesia se terminó el 26 de abril de 1655<sup>117</sup>, pero fue dedicada el 19 de marzo de 1656.<sup>118</sup> Ahora sabemos que esa iglesia tuvo techumbre de madera en forma de tijera y que los pilares de fierro fueron un medio utilizado como elementos constructivos útiles para reforzar los edificios, tal como se emplearon en los coros alto y bajo de ese templo de Regina. La iglesia fue reformada en el siglo XVIII y reestrenada el 13 de septiembre de 1731.<sup>119</sup> fue entonces, cuando al parecer la tijera se sustituyó por las bóvedas que conocemos en la actualidad; según Concepción Amerlinck la obra se inició en 1721 y para 1730 ya había estrenado esa cubierta.<sup>120</sup>

En el conjunto conventual ciertamente se distinguen las reformas del siglo XVIII, sin embargo todavía se aprecian muchas características del XVII, como es el caso de una de las portadas principales del templo y el claustro, el cual todavía conserva los vanos seiscentistas, la techumbre de madera y las sencillas arcadas soportadas por pilastras de planta cuadrada, que desembocan al patio, así como los vanos limitados por marcos cajeados, de cantería. No obstante, hasta el momento desconocemos el nombre del arquitecto que reconstruyó el convento a mediados del siglo XVII y, como vimos, la información que hasta este momento

<sup>115</sup> AN (Notario José de Anava: 15 de febrero de 1679, fol. 36 r.- 37 vto.).

<sup>116</sup> AN (Notario José de Anava: 15 de febrero de 1679, fol. 37 r.- 38 vto.)

<sup>117</sup> Manuel Rivera Cambas: *México pintoresco, artístico y monumental...*, t. II, p. 224.

<sup>118</sup> Josefina Muriel: *Conventos de monjas en la Nueva España*, p. 50.

<sup>119</sup> Manuel Rivera Cambas: *México pintoresco, artístico y monumental...*, t. II, p. 224.

<sup>120</sup> María Concepción Amerlinck: *Conventos de monjas...*, p. 52, Apud: AGN (*Bienes Nacionales*: 99, leg. 365, leg. 1523, exp. 11).



relaciona a Cristóbal de Medina con la obra no nos permite más que deducir que pocos años después de su estreno hubo necesidad de repararlo.

El 10 de febrero de 1679 Cristóbal de Medina firmó una escritura para realizar algunos reparos en el convento de San Bernardo. Tales reparaciones consistían en poner cuarenta y nueve vigas de ocho y media varas cada una, pero no se aclara si eso lo haría en el templo o en el claustro. En todo caso, se comprometió a terminar la obra en dos meses por un costo de 490 pesos.<sup>121</sup>

Al morir la madre Ana de San Bartolomé, religiosa del convento de la Encarnación, el señor Juan Téllez de la Banda decidió comprar la celda que le había pertenecido, para su hija, la madre Juana de la Anunciación, así, el 21 de febrero de 1679 fray Payo pidió a la madre abadesa de aquel convento le informara sobre la celda, cosa que seguramente hicieron, pues el 23 de febrero el virrey mandó que el provisor, un alarife y el señor Téllez de la Banda, entraran al convento a ver la celda. El alarife fue, por supuesto, Cristóbal de Medina, quien el 6 de marzo llevó a cabo el avalúo. Según su declaración, la celda se componía de

...de dos piezas, que tiene la una cinco varas y media por su largo y cinco por su ancho, y la otra pieza, de cinco varas en cuadro, y la otra pieza, y un pedacito de [a]zotehuela de tres varas en cuadro, que uno y otro está techado con treinta y cinco cuarterones nuevos techados y enladrillados y se halló tener cinco pares de puertas y ventanas...

Pero las paredes "...están rajadas..." y se tenía que hacer nuevo "...un caracol...para la subida de dicha celda..." Por lo que calculó que la celda valdría 300 pesos de oro común en reales.

El mismo día 6 de marzo, el provisor Juan Cano Sandoval declaró que el avalúo le parecía justo, de manera que el 9 de marzo el virrey autorizó a las monjas a que vendieran la celda a Juan Téllez de la Banda para su hija Juana de la Anunciación "...para que tenga su

<sup>121</sup> AN (Notario José de Anaya: 10 de febrero de 1679, fol. 33 r.- 35 r.). Concepción Amerlinck de Corsi: Conventos de monjas..., p. 111, Apud: doc cit. Esta autora afirma que "...a principios de 1679 la cubierta de madera de la iglesia estaba en malas condiciones, así como el antecoro y la escalera. En vista de ello, se comisionó al arquitecto Cristóbal de Medina Vargas para que hiciera las reparaciones necesarias"; no obstante, los documentos que cita no especifican las partes del convento donde se supone Medina realizaría las reparaciones.

uso todos los días de su vida y después dellos el dicho convento...”<sup>122</sup> Las celdas independientes de los claustros parecen corresponder a un mismo esquema espacial: dos plantas con dos cuartos (uno para la monja y otro para la moza) y una azotehuela. La escalera solía ser, como en este caso, de caracol. Aunque en este caso no se menciona, también era frecuente que las celdas tuvieran cocina.

Quizá aprovechando el trámite comenzado con el avalúo de la celda, las monjas del mismo convento de la Encarnación reportaron a fray Payo que “...el claustro principal y el dormitorio que carga está con mucho peligro por haberse demolido y asimismo una bóveda del antecoro y la capilla de la enfermería, con otras muchas partes que necesitan de reparo...” El 11 de abril de 1679 el virrey mandó que el provisor y un alarife entraran al convento nuevamente para revisar los daños que se presentaban en el “...claustro principal y el dormitorio que carga y la bóveda del antecoro y capilla de la enfermería y lo demás que necesita de reparo...” El 22 de abril Cristóbal de Medina realizó el avalúo, la memoria y las condiciones de las reparaciones que necesitaba el convento y cuyos resultados fueron los siguientes: en la iglesia, las bóvedas del antecoro y de la sacristía estaban “acuarteladas”, de manera que las tenía que “...rafar a cola de Milán...”, además se tenían que “recorrer” las bóvedas del cuerpo de la iglesia, del coro y de la capilla de Nuestra Señora.

En el claustro que estaba delante de la portería se requería “...de hacer de nuevo dos pilastrones que están acuartelados...” y los arcos que cargaban sobre ellos, “...se han de rafar de tezontle...” Arriba de este claustro había un dormitorio nuevo y en él se habían de “...rafar las paredes maestras toda la cantidad que abrieron dichos arcos, y echar las canales que faltan...” En tanto que en los dormitorios viejos se pondrían tablas y canales y se taparían las goteras.

Al centro del patio había, como era costumbre, una pila de agua “...muy inmunda...”, la cual tendría que levantarse del suelo una vara

...añidiéndola en los pretils la misma cantidad de la vara, volviéndole a poner su guarnición de piedra de chiluca para que con eso quede permanente, dándole sus corrientes alrededor de dicha pila, empedrándola vara y media alrededor de dicha pila para que no haiga pantanos...

<sup>122</sup> AGN (Bienes Nacionales: 385, exp. 1).

Finalmente, tendría que techar de nuevo una de las escaleras del claustro con vigas y ladrillos, y además tendría que rajar sus tres paredes, encalarlas y blanquearlas de nuevo “...rompiéndole una claraboya para que tenga la luz competente, resanando los escalones que están hoy quebrados...”<sup>123</sup>

Toda la obra la presupuestó en 1,132 pesos,<sup>124</sup> pero el 24 de abril el virrey sólo autorizó a la monjas a sacar 1,000 pesos de la caja de depósito, obligando a Cristóbal de Medina a realizar las reparaciones en tres meses después de otorgar la escritura correspondiente,<sup>125</sup> la cual, en efecto otorgó el 5 de mayo de 1679, ofreciendo a hacer la obra por los 1,000 pesos autorizados por el virrey, cantidad que le fue entregada al momento de firmar el compromiso.<sup>126</sup>

La segunda y definitiva iglesia del convento de la Encarnación fue contruida -como mencioné en otro capítulo- entre 1639 y 1648<sup>127</sup> y, como pudimos darnos cuenta, ya tenía bóvedas. Su claustro fue, como los de los otros conventos, creciendo con el tiempo y a los pisos bajos se les contruyeron altos, como en el caso del dormitorio que se encontraba sobre el claustro que estaba enfrente de la portería. Como hemos visto en otros ejemplos, fue frecuente que los claustros se abrieran a los patios por medio de arcos soportados por pilastras.

A mediados del año de 1679 las monjas del convento Real de Jesús María informaron al virrey que no tenían espacio suficiente para el número de religiosas que ya tenía el convento y las que iban entrando, con lo cual el dormitorio viejo ya amenazaba alguna ruina “...por ser antiguo...”, por lo que propusieron que en “...un corredor pegado a la misma pared principal de la iglesia y que es tránsito a la tribuna, que es bien dilatado así por lo ancho como por lo largo y esparcido, que hoy no sirve más que de paso...” se construyera “...un dormitorio, para que estemos con alguna dilación y las camas no estén tan juntas...”

<sup>123</sup> AGN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> AN (Notario José de Anaya: 24 de abril de 1679, lib. 23, fol. 117 r.- 117 vto.).

<sup>126</sup> AN (Notario José de Anaya: 5 de mayo de 1678, lib. 23, fol. 118 r.- 118 vto.).

<sup>127</sup> María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 73. Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 71.

El 25 de agosto de 1679 el virrey pidió al provisor que asistiera con un alarife al convento para hacer un reconocimiento de las obras que se tenían que hacer. Pero ya había un antecedente: el 30 de julio de aquel año, Cristóbal de Medina ya había reconocido "...el dormitorio viejo y refectorio y entrada de el antecoro y otros sótanos que tenían gran cantidad de aguas y todas las paredes acuarteladas y casi ya para caer...", por lo cual había procedido a su "...apuntalado...y asimismo se metieron rafas en las paredes y pedazos de plancha, terraplenes de sótanos y recalzado...", todo lo cual había tenido un costo de 450 pesos. Con esa base, el 19 de octubre del mismo año, el arquitecto Medina asistió, como el alarife asignado por el provisor, a realizar el presupuesto y la memoria de los trabajos que era necesario llevar a cabo para convertir el corredor en dormitorio.

El corredor en cuestión medía setenta y siete varas de largo, de norte a sur, y ocho y media varas de ancho, de oriente a poniente. Para comenzar, se habrían de sacar los cimientos "...de la parte de afuera del patio..." en el supuesto de que no fueran "suficientes" los que tenía. En el primer piso se levantarían arcos soportados por pilastras para que "...sirva de claustro..." y, "...en el pedazo de veinte varas se haga sacristía interior, porque carecen della..." Además, se le abriría una puerta de cantería con las ventanas que necesitara y "...rejas a la parte de el convento..." El techo que tenía el corredor era de vigas y seguiría siéndolo, Cristóbal de Medina sólo repararía las vigas que tuvieren necesidad. El claustro y la sacristía estarían encalados, blanqueados y con sus cenefas de almagre.

La planta alta tendría una pared "...cerrada, para que quepan muchas camas..." También se techaría con vigas "...cargándolas en la pared de la iglesia y los estribos..." Las azoteas estarían enladrilladas "...y con sus corrientes y canales de cantería y chiflones de plomo, porque las vidriadas se quiebran luego..."

En la pared que estaba junto a la tribuna del altar mayor de la iglesia, se abriría una puerta enmedio "...y repartiéndole las ventanas que fueren más convenientes para la salud de dichas monjas, echándole las ventanas y puertas de madera con los pasadores que necesitaren, como asimismo sus llaves..."

Para comunicar el dormitorio nuevo con el viejo

...se ha de romper una puerta...y otra puerta que ha de quedar en la división de este dormitorio, haciéndole un pedazo de pasadizo...que cae entre un arbotante y otro de los

nuevos que se hicieron para la iglesia...y a la parte baja se le darán las gradas o escalones que necesitare para servir de un dormitorio a otro, por estar más bajo el dormitorio viejo que el nuevo...

El pasadizo también estaría techado con madera y tendría canales de cantería y chiflones de plomo.<sup>128</sup>

El costo de toda esta obra sería, de acuerdo con el presupuesto hecho por Cristóbal de Medina, de 8,760 pesos. El 23 de octubre de 1679 el provisor Juan Cano Sandoval consideró justo ese precio, y así se lo hizo saber al virrey. Al día siguiente, el propio fray Payo envió el avalúo a las monjas para conocer su opinión y ellas, después de revisarlo, enviaron al virrey el 20 de noviembre su parecer en el sentido de que con 6,500 pesos sería suficiente para las obras, considerando que ya habían gastado 450 pesos, lo que hacía un total de 6,950 pesos. El 21 de noviembre fray Payo ordenó que se enviara la opinión de las monjas a Cristóbal de Medina, quien el 23 del mismo mes declaró que rebajaría 760 pesos, por lo que podría hacer la obra en 8,450 pesos (incluyendo, claro, los 450 pesos que se habían empleado antes en los apuntalados). Finalmente, el 9 de diciembre el virrey aceptó el presupuesto del maestro Medina y dio licencia a las monjas para sacar el dinero de la caja de depósito, con la condición de que Cristóbal de Medina lo acabe "...con la mayor brevedad que se pueda..."<sup>129</sup>

Aunque sabemos que ya para el 16 de diciembre de 1679 Cristóbal de Medina recibió 500 pesos por la construcción del dormitorio,<sup>130</sup> don Carlos de Sigüenza y Góngora relata en su Parayso Occidental que "...habiéndole insinuado..." al rey Carlos II

...hallarse su Convento sin un dormitorio, cuya falta causaba grandissima incomodidad a las Religiosas, en Cédula de diez y ocho de Junio de mil seiscientos y ochenta, le rescribió a su Virrey de la Nueva España en la manera siguiente: *Os encargo, y mando procuréis buscar con la mayor brevedad que os sea posible algún medio sin que salga de mi real hacienda, y que les apliquéis la porción que pudiéredes, y tuviéredes por conveniente y necesario para hacer el dormitorio. A su obediencia se ha seguido, después de haberse formado junta de hacienda en que*

<sup>128</sup> AGN (Bienes Nacionales: 377, exp. 1).

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> AGN (Bienes Nacionales: 1226, exp. 1). En el libro titulado Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 125 registré también el dato de que "en 1679 el convento [de Jesús María] contrató a Medina para componer una de sus celdas", apoyada en la siguiente referencia documental: AN (Notario José de Anaya, año de 1679, fol. 180 r.); dato del IIE, sin embargo este documento ya no fue localizado en el Archivo de Notarías.



ventilarlo, mandar el Excelentísimo conde de Paredes, Marqués de la Laguna, que hoy nos gobierna, entregarle a la parte de el Convento Real de Jesús María, de lo que procede de tributos de nuevas leyes quatro mil pesos...

pero tanto habían tardado los trámites, que el propio Sigüenza concluye afirmando que si con ese dinero "...se ha de dar principio a la obra, como se dice, no sé si veremos los que vivimos que se empiece la obra".<sup>131</sup>

Esto quiere decir que para 1683 en que fue publicado el libro de don Carlos, todavía no se contruía el dormitorio, más aún, como daremos cuenta más adelante y según Nuria Salazar, al parecer no fue sino hasta el año de 1692 cuando se celebró una misa en la iglesia en honor al rey para agradecerle sus donativos para construir el tan deseado dormitorio.<sup>132</sup>

El claustro del convento de Jesús María fue construido a principios del siglo XVII, igual que su iglesia, la cual, según Alfonso Toro, fue bendecida el 7 de febrero de 1621.<sup>133</sup> La obra del claustro es posible atribuírsela a Alonso Martínez López, pues en 1618 fue nombrado maestro mayor del convento,<sup>134</sup> y en una de sus portadas se lee en una cartela precisamente el año de 1621. De acuerdo con los testimonios gráficos que de él conocemos y por lo que hasta hoy se conserva del claustro, podemos decir que concuerda con las características que se manifiestan en la memoria de obras presentada por Cristóbal de Medina: claustros abiertos al patio por medio de arcos de medio punto soportados por pilastras, con techumbre plana de madera. Si el claustro que conservamos es realmente de 1621, quiere decir que Cristóbal de Medina no proyectó modificar en nada el sentido espacial y formal del antiguo claustro, sino adaptar la obra a lo que ya estaba construido. Posiblemente el dormitorio que se construyó a fines del siglo XVII sea el que se puede apreciar en una planta del convento del siglo XVIII, que conocemos a través de una fotografía que se conserva en el acervo fotográfico del Insituto Nacional de Antropología e Historia: colindando con la iglesia y la sacristía interior se ve un conjunto de celdas, que

<sup>131</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora: Parayso Occidental..., p. 34 vto.- 35 r.

<sup>132</sup> Nuria Salazar Simarro: "Monjas y benefactoras", p. 199. Concepción Amerlinck de Corsi: Conventos de monjas..., p. 63; según esta autora "...para 1682 el edificio estaba tan maltratado que el dormitorio se tuvo que trasladar a la sala de labor y se adquirió una casa para hacer un dormitorio nuevo", sin embargo los documentos no mencionan ninguna casa y, en cambio sí la adaptación de un corredor amplio.

<sup>133</sup> Alfonso Toro: La cántiga de las piedras, p. 35.

<sup>134</sup> José María Marroqui: La ciudad de México, t. III, p. 57. Diego Angulo Itigüez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 11. Efraín Castro Morales: "Los maestros mayores de la Catedral de México", p. 140. Palacio Nacional, p. 300. Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 110, 238.



nada tienen que ver con el claustro principal, pero que conforman precisamente un dormitorio.

En cuanto a su autoría, es casi seguro que, a pesar de los años, lo construyera Cristóbal de Medina, pues, como veremos más adelante, en una carta que dirigió al virrey en 1686 afirma textualmente: "Eché un dormitorio en el convento real de Jesús María desta ciudad...", aunque en ese momento se queja de que para entonces ya no lo habían llamado para maestrear la obra,<sup>135</sup> esto es que con seguridad Medina proyectó el dormitorio, construyó probablemente una muy buena parte de él y después, al paso de los años, el convento contrató a otro arquitecto para concluirlo, sin embargo, el plan general y las características que debió tener pudieron ser producto del proyecto original que había presentado Cristóbal de Medina desde el año de 1679.

Pero volviendo a las obras de esta segunda etapa del trabajo de Cristóbal de Medina, tenemos las reparaciones que se comprometió a llevar a cabo en el convento de Nuestra Señora de Balvanera, por escritura del 22 de diciembre de 1679. La historia comenzó, como todas, cuando las monjas pidieron al virrey que se reconociera "...la portería de dicho convento en su puerta principal y en lo interior, que corresponde a la clausura, por hallarse muy remolida y con peligro y en lo demás que necesitan de reparos". El siguiente paso fue la tasación que hizo Medina de las obras el 13 de diciembre del mismo año.

En la iglesia debía reparar

...la testera de la pared maestra del coro alto y bajo, desde el cimientto hasta donde remata la bóveda de dicho coro alto, que necesita de aderezarse la bóveda que asimesmo está rajada, metiendo a la pared su rafa desde el cimientto, a cola de Milán...

y en la sacristía y el corredor que había sido la antigua sala de labor, "...arrimada a casas del convento...", se tenían que meter dos rafas. En la lonja,

...que coge las portadas de la iglesia en su distancia, se ha de demoler la primera grada de arriba, echándole la corriente para fuera y asentar todos los escalones que estuvieren flojos...

<sup>135</sup> AGN (Reales Cédulas Duplicados: 28, exp. 664, fol. 497 r.- 497 vto.).

En el claustro, las obras eran más amplias. En las porterías interior y exterior se tenían que rajar sus muros, lo mismo que

...las paredes donde arrima el claustro viejo y la puerta principal de la portería, con su cubierta y cerramiento y el pedazo que arrima a la torre, sacándole un pedazo de tajamar que haga contramuro a dicha pared, buscando el daño que tiene en el cimiento para que lo remedie...

Las azoteas de dicha portería se habrían de “recorrer” y “alinear”. En el claustro que estaba inmediato a la portería, se habrían de “...reparar los arquillos de ladrillo...” y en la sala de labor y en la azotehuela, se habrían de “...echar unos puntales...”<sup>136</sup>

Cristóbal de Medina presupuestó estos trabajos en 1,500 pesos. Como las de Jesús María, las monjas del convento de Balvanera también protestaron por el costo y declararon que con 770 pesos sería suficiente para realizar las reparaciones que el edificio necesitaba, pero que podían pagar los 1,500 pesos si el arquitecto se comprometía a hacer otros reparos. No sabemos si el virrey aceptó la condición de las monjas, pero de todos modos las autorizó para sacar los 1,500 pesos de la caja de depósito,<sup>137</sup> lo que hizo posible que, como dije antes, Cristóbal de Medina otorgara la escritura correspondiente el 22 de diciembre de 1679. En ella, el arquitecto se comprometió a terminar los reparos “...para fin de mayo del año venidero de ochenta...” Su fiador fue Pedro de Olalde, vecino de la ciudad de México, y además hipotecó

...dos posesiones de casas, las unas en la calle que va de San Agustín al convento de San Jerónimo y las otras enfrente del hospital de Nuestra Señora de la Concepción y ambas de edificio nuevo que a justa y común estimación, en el estado en que al presente se hallan, valdrán veinte mil pesos, sin tener más de siete de principal de censo a que están afectadas...<sup>138</sup>

La iglesia, que es la que se conserva, fue costeadada por doña Beatriz de Miranda. Como mencioné en otro capítulo, la primera piedra se colocó el 3 de mayo de 1663, fue

<sup>136</sup> AN (Notario José de Anaya: 22 de diciembre de 1679, fol. 278 r.- 282 vto.). Dato publicado por: Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, pp. 126-127. Concepción Amerlinck de Corsi: *Conventos de monjas...*, p. 50, *Apud: doc cit.*

<sup>137</sup> *Idem.*

<sup>138</sup> AN (Notario José de Anaya: 22 de diciembre de 1679, fol. 282 vto.- 284 vto.).

bendecida, después de terminados los trabajos, el 21 de noviembre de 1671 y fue dedicada el 7 de diciembre de ese último año.<sup>139</sup> El convento fue vendido en lotes en 1861 y en la actualidad no queda nada de los claustros. Por un par de planos publicados por Guillermo Tovar de Teresa en su libro titulado La ciudad de los palacios, podemos darnos cuenta de que era un convento grande: tenía cuatro patios, dos de ellos, claustrales. Fotografías antiguas dan testimonio de que esos claustros eran arquitrabados y tenían pilastras cajeadas en el primer piso y columnas en el segundo, ambos techados con madera. Todo ello, seguramente producto de sucesivas intervenciones de diversos arquitectos, algunas ocasiones, por el natural crecimiento del convento y otras, por deterioros en el edificio, como la que tuvo que llevar a cabo Cristóbal de Medina sólo ocho años después de haberse concluido su edificación. De todos modos, gracias a ella, sabemos que desde el principio la iglesia estuvo cubierta de bóvedas y tenía sus dos tradicionales portadas, mientras que el claustro principal estaba constituido en aquella época, no por arquitrabes como se aprecia en las fotografías, sino por arcos de ladrillo.

El año de 1680 lo comenzó el arquitecto Medina como había terminado el de 1679, o sea, ocupándose de los conventos de monjas que tanto le habían interesado al virrey, quien le había conseguido la reelección como veedor del gremio y le había otorgado el nombramiento de maestro mayor interino de la Catedral de México. Apenas despertando el año, el 2 de enero de 1680, asistió al convento de San Jerónimo a tasar una celda que había pertenecido a la madre Inés de San Nicolás y que al parecer pretendía comprar Juan Caballero. La celda se componía

...de una pieza de sala grande y un oratorio y otra pieza alta y dos corredores, alto y bajo, y su caracol que sube al cuarto alto, y las oficinas bajas que caen debajo de dicha celda; todo lo cual se reconoce estar recién renovado y aderezado y habitable para mucho tiempo y estar inmediata al coro...

por lo cual determinó que la celda "...vale y monta..." 425 pesos.<sup>140</sup> Parece que el virrey autorizó el avalúo y la venta de la celda a Juan Caballero quien, a pesar del buen estado en

<sup>139</sup> Antonio de Robles: Diario de sucesos notables, t. I, pp. 35, 106-107. Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 106. María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 50.

<sup>140</sup> AGN (Bienes Nacionales: 747, exp. 24).

que se encontraba, según la opinión del maestro Medina, la mandó reparar al mismo arquitecto. Se conservan las cuentas de gastos de la obra de las siguientes semanas: 6 y 13 de abril, 4, 11, 18 y 25 de mayo, 1o., 8, 15, 22 y 28 de junio, y 6 y 13 de julio. El total de lo gastado en ese lapso, contando materiales y personal, fue de 324 pesos, 4 tomines. Los trabajos se concluyeron el 15 de julio de 1680.<sup>141</sup>

Pero mientras trabajaba en ésta y otras obras, por Real Cédula del 13 de marzo de 1680, el rey Carlos II confirmaba a Cristóbal de Medina el nombramiento de maestro mayor de la Catedral de México, conservándole el mismo carácter provisional o de interinato, en las ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte,<sup>142</sup> la cual fue recibida en el Real Acuerdo de la Nueva España el 22 de agosto del mismo año y "...la obedecieron con la reverencia y acatamiento debido y mandaron se guarde, cumpla y ejecute, según y como en ella Su Majestad lo ordena y manda..."<sup>143</sup> Hecho que garantizó a Cristóbal de Medina su ascenso automático a la titularidad, como veremos después.

Según un documento que carece de fecha, Cristóbal de Medina informó al virrey que "...la obra y reparo de el convento de Nuestra Señora de la Encarnación..." lo tenía "...fecho y acabado", por lo que le pide "...se reconozca dicha obra y fecho se me dé por libre de la obligación que tengo fecha..." No podríamos, por el momento, precisar las obras y el reparo a los que se refiere el arquitecto, pero cabría la posibilidad de que se trataran de aquéllos que se comprometió a realizar por escritura del 5 de mayo de 1679. Aunque según esa misma escritura, las obras debían estar terminadas en tres meses, no sería imposible que pidiera la liberación de ese compromiso un tiempo más tarde.

En cualquier caso, el 22 de junio de 1680 el virrey mandó que el provisor y vicario general, Juan Cano Sandoval, con el maestro o maestros que nombrase reconociera la obra "...y si está conforme a la obligación que se otorgó, y nos informará para proveer lo conveniente..." El 21 de noviembre de ese mismo año, Juan Cano Sandoval nombró a Luis Gómez de Trasmonte y a Nicolás de Aragón para reconocer "...dicho reparo y obra fecha en el convento de Nuestra Señora de la Encarnación y si está conforme a la obligación otorgada

<sup>141</sup> AGN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

<sup>142</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). AGI (Audiencia de México: 560). AGI (Audiencia de México: 1100, lib. 36, fol. 398 vto.- 400 vto.). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 120.

<sup>143</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).

por el dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas...” El mismo día, 21 de noviembre, Luis Gómez de Trasmonte y Nicolás de Aragón visitaron el convento y

..habiéndose leído la escritura de obligación otorgada por el maestro Cristóbal de Medina Vargas, sus calidades y condiciones, dichos maestros fueron reconociendo toda la dicha obra y reparo, cotejándolo con dicha obligación, y habiendo acabado dijeron estar toda fecha y acabada con toda permanencia, sin faltar cosa alguna de lo contenido en dicha escritura, antes sí se halla con ventaja y mejora, pues hizo el dicho maestro otros reparos que no eran de su obligación, por lo cual ha cumplido exactamente con ella y en utilidad de dicho convento...

Con esas bases, el 21 de enero de 1681 Juan Cano Sandoval informó al virrey que, vista la declaración de los maestros de arquitectura, “...se podrá declarar por libre de la obligación que tiene otorgada y haber cumplido con lo que ha sido de su cargo...” a Cristóbal de Medina. De esta manera, por fin el 26 de febrero de 1681 el virrey despachó recaudo “...por el cual declaramos por libre al dicho Cristóbal de Medina de la obligación que tiene otorgada, para que por esta razón no se le pida ni demande cosa alguna...”<sup>144</sup> Si, como he supuesto, esas obras fueron las que Medina llevó a cabo el año de 1679, para la fecha en que le fue otorgada la liberación, es seguro que el convento ya necesitaría de nuevas reparaciones.

En todo caso, el convento que volvió a solicitar los servicios de Cristóbal de Medina fue el de Nuestra Señora de Regina Coeli. Desconocemos los antecedentes, pero el 25 de noviembre de 1680 el arquitecto elaboró la memoria y condiciones para ejecutar algunas reparaciones en ese convento, con su correspondiente presupuesto. En la iglesia había que reparar el antecoro, el coro alto y la sacristía alta. El antecoro tenía dos ventanas “...con capialzados acuartelados...” que se tenían que rafear, volviendo a blanquear todas las paredes de esa dependencia en todo su largo “...por estar muy maltratadas...” y resanar algunos ladrillos del suelo. Por su parte, en el coro alto, se habrían de cambiar cuatro planchas de cedro que estaban “...tronchadas...” (posiblemente del suelo). Finalmente, en la sacristía alta se tenían que echar cuatro vigas en el techo, rafear el tabique de toda ella y blanquearla de nuevo.

<sup>144</sup> AGN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

En la clausura, como de costumbre, las reparaciones eran de mayor envergadura. En el claustro que se encontraba encima del antecoro, se tenía que rajar la pared "...sobre que cargan las vigas, tres cuartas de alto...", y "...recorrer los techos de el claustro alto, quitándole toda la yerba y echándole algunas trabas de que necesita..." Al parecer en este mismo dormitorio, en la esquina de una de las ventanas de las paredes maestras "...que carga todo lo de arriba...", se habría de meter una rafa, además, recalzar las paredes de los lados y apuntalar los dichos dos lados sobre sus zoclos.

Sobre este dormitorio se encontraban otros dos: uno de setenta y cinco varas de largo y otro de setenta y seis varas: entre los dos, tendría que cambiar cien vigas que estaban podridas, "...recorriéndole los enladrillados de las azoteas y dándole sus corrientes..." Además, rajar las paredes del dormitorio "...junto al coro alto, dejando dichos dormitorios blanqueados y con cenefas de almagre..." y resanar los enladrillados del "pisaje" porque estaban "...muy maltratados..."

En la enfermería, cuya ubicación no se precisa, se tendrían que echar veinte vigas que estaban podridas en el techo, más doce vigas contrasoleras y canes. Asimismo, rajar los capialzados de dos ventanas, encalar y blanquear las paredes y ponerles sus cenefas de almagre, y resanar los enladrillados de los suelos.

En el refectorio, meter rafas de cal y canto a las ventanas, "...por estar acuarteladas y por la mucha carga de las paredes...", además, encalar los muros y blanquearlos y ponerles sus cenefas de almagre.

Para comunicar el refectorio con la enfermería había un pasadizo de treinta varas de largo. Para hacerlo más confortable, Cristóbal de Medina propuso convertirlo en una especie de corredor, para lo cual determinó que podrían levantar pilares de cedro, asentados en zoclos y rematados por un pretil de cal y canto, techado con planchuelas de vigas, también de cedro.

Finalmente, para el paso de los materiales al convento, el arquitecto abriría una puerta "...hacia la parte de la acequia...según y como se hizo en el convento de Nuestra



Señora de la Concepción...y después quedará para que por allí se saque la basura que se conduce en dicho convento...<sup>145</sup>

Todo ese trabajo lo presupuestó Cristóbal de Medina en 3,785 pesos,<sup>146</sup> pero ignoro la suerte que correría, pues el resto de la documentación relativa a estas obras, aún no la he localizado.

Esta segunda etapa de trabajo de Cristóbal de Medina en la arquitectura religiosa, se caracterizó entonces por consolidar su posición en el ámbito de los arquitectos oficiales y frente al virrey: desde 1672 aparece como veedor del gremio y en 1676 fue reelecto en ese cargo, precisamente por orden de fray Payo Enríquez de Rivera, quien no dudó, con ello, en contravenir las disposiciones de las Ordenanzas del gremio. La influencia del virrey y el prestigio del arquitecto, le valió su intervención en las instituciones más relacionadas con la primera autoridad del virreinato: los conventos de monjas, lo que también ayudó a acrecentar la confianza del propio fray Payo quien, sin tomar en cuenta la tradición, en 1679 otorgó al arquitecto Medina el nombramiento de maestro mayor de la Catedral de México, en las "ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte" -quien en aquel momento ocupaba el cargo-, del cual recibió la confirmación del rey Carlos II, por medio de una cédula fechada el 13 de marzo de 1680.

Desde el punto de vista formal, en las reparaciones de los conventos de monjas se muestra sumiso a lo ya existente, al gusto de las clientas o al espacio disponible. No parece que haya propuesto novedades en los edificios en los que intervino en ese plan o que haya impuesto su propio criterio en ellos, más bien, da la impresión de ser clara una intención de no violentar la armonía visual que tenían (si de armonía se puede hablar en esos laberínticos mundos interiores). Así, por ejemplo en los claustros arquitrabados -como el de la Concepción-, las dependencias que agregaba conservaban esa característica; en cambio, en otros -como el de Jesús María- en donde los claustros se abrían al patio por medio de arcos, al proyectar las nuevas dependencias, diseñaba también arcadas.

<sup>145</sup> AGN (Bienes Nacionales: 242, doc. s/n). Dato publicado por: Glorinella González Franco, et al: "Notas para una guía de artistas y artesanos de la Nueva España F", pp. 67-69, Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 126, María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 54.

<sup>146</sup> Idem.

En tres obras, sin embargo, Cristóbal de Medina parece mostrarnos sus ideas artísticas: el primer Misterio del Rosario, dedicado a la Encarnación; la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de la Santa Veracruz, y el claustro del convento de Nuestra Señora de los Angeles de Churubusco. Pese a la falta de precisión de los documentos que se refieren a la capilla de Jesús Nazareno, destacan características como las cubiertas de bóvedas para el área de culto y de madera para la sacristía, así como el piso, también de madera “de cuartones” en forma de sepulturas tanto en el presbiterio como en el cuerpo de la nave.

En cuanto al claustro de Churubusco, mantuvo el sentido espacial propio de aquella época: alrededor de un patio y cubierto con techumbre de madera, pero modificó la perspectiva al utilizar pilastras abombadas en el piso bajo, las cuales también producen efectos de claroscuro que se acentúan con la presencia de las molduras de los arcos, las impostas voladas y los tableros de las enjutas, así como los mismos destacados dentellones de la cornisa del piso bajo.

Ese mismo sentido claroscuro aparece en el monumento dedicado a la Encarnación de los Misterios del Rosario, sólo que esta vez multiplicando tableros para convertirlos en almohadillas en el primer cuerpo. Esa intención tiene también el marco de línea quebrada que limita la imagen de la Virgen de Guadalupe en el segundo registro. En este monumento, además, encontramos sentido ascensional conseguido al disminuir el número de soportes en el cuerpo alto (sin neutralizarlo con ningún elemento) y al romper el frontón del remate. Finalmente en este humilladero encontramos mayor riqueza ornamental que, en la actualidad se aprecia en los motivos que decoran el citado marco del relieve de la Virgen.

Tanto el claustro de Churubusco como el monumento de la Encarnación, parecen ser las obras más sueltas de todas las realizadas hasta ese momento por Cristóbal de Medina: da la impresión de que en esos casos tuvo menos limitantes formales y económicas y mayor libertad creativa en el diseño. Debo anotar que en estas obras encontramos dos factores en común: fueron diseñadas y construidas en su totalidad por Cristóbal de Medina, y ambas se encuentran “extramuros” de la ciudad.

### La adopción de la columna salomónica (1681-1690)

En el año de 1681 dio inicio la etapa de actividad más importante de Cristóbal de Medina, al mismo tiempo que también comenzaba una época de gran importancia para arquitectura novohispana, pues fue entonces cuando el arquitecto incorporó las columnas salomónicas a las portadas de varios templos capitalinos: los más tempranos de la Nueva España. Ellos fueron: el de San Agustín, el de Santa Teresa la Antigua, la catedral Metropolitana y la capilla de la Tercera Orden del convento agustino.

En orden cronológico, al parecer la primera obra en la cual Cristóbal de Medina utilizó ese soporte fue la portada principal de la iglesia de San Agustín de la ciudad de México. De su participación en la reedificación de ese edificio tenemos las siguientes noticias: el 7 de julio de 1681 el escribano José de Anaya declaró que el maestro Medina "...actualmente ha demolido la portada principal que cae a la calle que va a la ermita de Nuestra Señora de Montserrat, que ésta se había fabricado antes que el susodicho entrase en la dicha maestría..."<sup>147</sup> La intervención de don Cristóbal en ese templo tuvo lugar a raíz del incendio que sufrió el 11 de diciembre de 1676<sup>148</sup> que hizo preciso que se contruyera de nuevo. De acuerdo con Antonio de Robles, la primera piedra de la reconstrucción se puso el 22 de mayo de 1677, "...día de Santa Rita...en la portada de San Agustín, al lado izquierdo, con asistencia de S. E. el señor Arzobispo Virrey, a las cuatro de la tarde".<sup>149</sup> El cimborrio se cerró el 18 de agosto de 1691 "...con repique general de los conventos y hospitales y con asistencia de religiones y procesión del santo",<sup>150</sup> y el templo pudo ser dedicado el 14 de diciembre de 1692.<sup>151</sup>

<sup>147</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 123. La noticia es confusa, pues el escribano certifica la participación de Cristóbal de Medina en "...la portada principal...", pero según él, esa portada "...cae a la calle de Nuestra Señora de Montserrat..." que en realidad correspondería a la portada lateral. ¿Querría decir verdaderamente la portada principal y equivocaría la ubicación? o ¿en realidad se quería referir a la portada lateral, aunque por su importancia la considerada la "principal"? Aunque no es fácil despejar esas dudas, en lo personal me inclino a aceptar la primera opción, pues la información documental que veremos más adelante confirma el hecho de que entre 1681 y 1682 se reedificó efectivamente la "portada principal".

<sup>148</sup> Antonio de Robles: Diario de sucesos notables, t. I, p. 206. Manuel Romero de Terreros: La iglesia y convento de San Agustín, p. 10.

<sup>149</sup> Antonio de Robles: Diario de sucesos notables, t. I, p. 215. Manuel Romero de Terreros: La iglesia y convento de San Agustín, p. 13.

<sup>150</sup> Antonio de Robles: Diario de sucesos notables, t. II, p. 229.

<sup>151</sup> Ibidem, t. II, pp. 278-279. Manuel Romero de Terreros: La iglesia y convento de San Agustín, pp. 13-14.

De acuerdo con Antonio Rubial, la construcción del templo fue iniciada por Cristóbal de Medina y terminada por el arquitecto agustino fray Diego Valverde,<sup>152</sup> quien, según Guillermo Tovar de Teresa, además fungió como obrero mayor de la iglesia, en tanto que el canterio era José de Aguilera.<sup>153</sup>

Como he asentado en un estudio anterior, el hecho de que Medina hubiera demolido la portada antigua del templo no conlleva necesariamente el proyecto de otra portada, sin embargo, no se puede descartar esa posibilidad, pues las columnas salomónicas que luce poseen una tipología muy similar a la que tendrán otras obras de Cristóbal de Medina; además, dada la información documental que conocemos hasta ahora, la portada principal es la parte de la construcción del templo que se le puede atribuir con mayor grado de seguridad. Por otra parte, Eduardo Báez publicó una noticia que puede fundamentar el hecho de que entre 1681 y 1682 no sólo se estaban ocupando de demoler la antigua portada, sino también de arreglar la nueva, dicha noticia se refiere al hecho de que el 19 de enero de 1682 se le entregaron al obrero mayor "...treinta pesos en los cuales concertó el maestro Pedro de Medina el retundido y aderezo de la historia de nuestro padre San Agustín con Blas de Santa María, para que se le vayan pagando como lo fuese haciendo". Como bien afirma Báez, ese relieve se preparó para quedar colocado en el segundo cuerpo de la fachada que iba levantando el cantero José de Aguilera.<sup>154</sup>

La portada, como es sabido, fue modificada en 1868, cuando se empezó la obra de reconstrucción para convertir el templo en Biblioteca Nacional, de manera que lo que se puede considerar virreinal de ella es el relieve del segundo cuerpo, flanqueado por columnas salomónicas.

El relieve y el marco que lo encuadra, pertenecieron a la primitiva iglesia y se conservó en la reconstrucción del siglo XVII. Representa "El patrocinio de San Agustín", cuya gran capa, como afirma Manuel Romero de Terreros, "...sostenida por dos ángeles en actitud de volar, cobija a varias figuras de frailes y prelados de la Orden, mientras el Santo

<sup>152</sup> Antonio Rubial: *Una monarquía criolla*, pp. 90-91, *Apud*: Informe de fray Diego Valverde (1696): AGI (Sección México: 316).

<sup>153</sup> Guillermo Tovar de Teresa: *Bibliografía novohispana de arte*, t. I, p. 336, *Apud*: AN (Notario Juan Ximénez de Navarra: 8 de septiembre de 1680).

<sup>154</sup> Eduardo Báez Macías: "El convento de San Agustín de la ciudad de México...", pp. 44-45, *Apud*: "Libro de gasto de la fábrica de la iglesia del convento de nuestro padre San Agustín de México", sin clasificación.

de Hipona huella con sus pies las cabezas de tres heresiarcas". Al pie de las figuras hay dos cartelas con inscripciones en latín que rezan: "Tú, Salomón de la Nueva Ley, Fuente de viva Sabiduría, La utilidad que tú solo prestas a la Fe es mayor que el daño que le causan todas las herejías". Y debajo del relieve, otra inscripción, tomada del Capítulo I, versículos 1 y 2 del Libro de Eclesiastés, dice: "He aquí el Gran Sacerdote, que en su vida fortificó el Templo. Por él fue también fundada la altura del Templo, la doble fábrica".<sup>155</sup> Para completar la alegórica comparación de San Agustín y la construcción de la Iglesia, con el rey Salomón y la fábrica del Templo, el relieve está flanqueado, como he dicho, por dos pares de columnas salomónicas: las primeras de la serie atribuible a Cristóbal de Medina. Desde el punto de vista artístico, coincido con Elisa Vargas Lugo quien afirma que esta portada "...logra una hermosa síntesis culta y altamente representativa de las posibilidades formales barrocas alcanzadas en el XVII".<sup>156</sup>

Estas columnas son adosadas, poseen el helicoide desde la basa y su capitel es corintio. Se desenvuelven en seis espiras de perfil giratorio, como aconsejaba Vignola y practicaron Ricci y Caramuel. Sus senos son achafanados y sus gargantas amplias y abiertas. Como propuso Caramuel, los senos son desnudos, mientras que las gargantas se encuentran recorridas por una guía, que en este caso es una vara trenzada en la cual se enredan racimos de sarmientos.

Pero continuando con la actividad de Cristóbal de Medina, nos encontramos con varios testimonios documentales relativos a la construcción de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo. Como es sabido, desde el siglo XVI existió en ese convento una capilla dedicada a la Virgen del Rosario, que fue donada por el convento a la cofradía que se formaría alrededor de esa devoción, el 10 de septiembre de 1584. Esta capilla se encontraba entre la portería y la iglesia, debajo del coro y se comunicaba con ella a través de una reja.<sup>157</sup> Pero, para fines del siglo XVII, esa capilla ya resultaba pequeña, además de que ya no contaba con "...todo lo necesario para el servicio y adorno..." de Nuestra Señora, de esta manera, en 1681 la cofradía decidió construir una nueva capilla para su Virgen

<sup>155</sup> Manuel Romero de Terreros: La iglesia y convento de San Agustín, pp. 15, 37.

<sup>156</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, pp. 74-75.

<sup>157</sup> Alejandra González Leyva: "La devoción del Rosario en Nueva España...", p. 150, Apud: Ignacio Orejel Amezcua y Manuel González Beascochea: Santo Domingo de México. Ensayo histórico biográfico de 1562 a 1968, México, Jus, 1970, pp. 171-172.

...procurando el aumento de la archicofradía y que la devoción de los devotos de Nuestra Señora y de su Santísimo Rosario vaya en aumento y no desaparezca sino que siempre esté permanente para mayor gloria suya y consuelo de los fieles cristianos, y que la dicha imagen de Nuestra Señora del Rosario esté con la decencia, veneración y ornato que requiere su Divina Magestad...<sup>158</sup>

Para concretar sus deseos, los cofrades llamaron a Cristóbal de Medina para que viera si el sitio más adecuado era donde tenían su capilla los indios mixtecos y zapotecos, es decir, en el costado suroriente del atrio. Medina asistió al convento el 18 de marzo de aquel año de 1681 y determinó que la capilla se podría construir

...sin perjuicio de ninguno de la iglesia principal y premeditando el que antes le servirá de estribo a la parte de el pilastrón que cae donde hoy es la capilla de Santa Rosa, por quedar unida toda la obra con la dicha iglesia, según los dectámenes que para ello tengo especulado, por el celo que tengo a dicho convento y el conocimiento de treinta años a esta parte, de sus cimientos, paredes y armadura de ella y de la fortaleza que en cada parte tiene y reconoce que de conseguir dicha obra le sirve de estribamento a aquella parte por donde ella desplomó...<sup>159</sup>

con lo cual, además, nos informa: primero, que la iglesia de Santo Domingo sufría un desplome en la capilla de Santa Rosa, y, segundo, que él había estado en relación con los aspectos arquitectónicos del convento desde hacía treinta años, es decir, quizá desde antes de obtener su carta de examen que lo acreditó como maestro.

Pero volviendo a la capilla del Rosario, Medina declaró que tendría diez varas de ancho "...desde la pared vieja de la calle hasta el pedestal de la portada principal de dicha iglesia..." Y de largo, tendría 56 varas "...que corren de norte a sur..." Podría tener sacristía "...en lo último que pega a la alcantarilla de la esquina..." y encima de ella, una sala para los Cabildos, a la cual se subiría por medio de "...un caracol embebido en las paredes que se hicieren, porque la escalera no sirva de estorbo..." Además, hacia la capilla de Santa Rosa se haría una tribuna o coro en alto "...para que tenga la comunidad donde officiar las misas cantadas que se dijeren sin bajar abajo".

<sup>158</sup> AN (Notario Juan de Zearreta: año de 1741, lib. 2542, fol. 29 r.-45 vto.). AC (Arquitectos: 6).

<sup>159</sup> Idem.



Por supuesto, la capilla tendría ventanas, "...unas al patio y otras a la calle..." y estaría cubierta con bóvedas, según el reporte que presentó Cristóbal de Medina el día referido.<sup>160</sup>

El mismo día, 18 de marzo de 1681, entre los frailes dominicos y los cofrades redactaron unas condiciones en el convento para la edificación de la capilla, de las cuales, merece repetir aquí, las que atañen propiamente a la construcción:

I. La primera condición, que la puerta que cae frontero a las ventanas de la Inquisición la han de pasar y poner junto a la puerta de la capilla de los negros.

III. La tercera condición, que ha de correr la obra por mano del maestro mayor Cristóbal de Medina, por cuanto se tiene experiencia de que obrará con afecto, por el mucho que en él ha reconocido siempre este convento, y será la obra a satisfacción de todos.

IV. La cuarta condición, que no hayan de abrir la puerta a la calle ni al patio, si no fuere la principal de la capilla que ha de caer dentro de la misma iglesia, y sobre dicha puerta han de hacer una ventana que salga de la vernácula a la dicha capilla, que sirva de tribuna y de coro y para que la versícula, que es donde se guardan los libros corales, tenga luz, se le ha de abrir una ventana alta por la parte de la calle.

VII. La última condición, que se han de obligar a remediar cualquiera daño que con la nueva obra de dicha capilla pudiere resultar a la iglesia.<sup>161</sup>

La primera condición debe referirse, sin duda, a la portada del atrio que se encontraba sobre el costado oriente del atrio y que, ciertamente, miraba a la Inquisición. Es curioso que los frailes no estuvieran dispuestos a perder una puerta atrial a cambio de la capilla, de manera que proponen que se abra en otra parte y especifican que tendría que ser "...junto a la puerta de la capilla de los negros..." que se encontraba en la esquina suroeste del atrio y era conocida también como de la Expiración de Cristo, según nos informa fray Alonso Franco el año de 1645.<sup>162</sup> Esa capilla fue antecedente de la que hoy se encuentra en el mismo sitio. Es así que, desde ese momento, el muro principal del atrio de Santo Domingo tuvo dos portadas, que conservó hasta el año de 1861 en que el convento fue mutilado como consecuencia de las Leyes de Reforma. Es así, que lo que pareciera un

<sup>160</sup> Idem.

<sup>161</sup> Idem.

<sup>162</sup> Fray Alonso Franco: Segunda parte de la Historia de la Provincia de Santiago de México..., p. 546.

simple "capricho" de los frailes, se convierte ahora en una información muy importante para conocer el origen de las portadas gemelas del atrio de Santo Domingo.

Respecto a la cuarta condición, debemos decir que, en ese momento, se consideró no abrir puertas ni a la calle ni al atrio, es decir, que la capilla sólo tendría una portada: la principal que, dicen, "...ha de caer dentro de la misma iglesia...", pues la capilla estaría empotrada en el muro oriente de la iglesia y caería dentro de otra capilla que estaba dedicada a Santa Rosa de Lima. Esa portada tendría, sobre ella una ventana que daría luz a la tribuna o versícula, pero seguramente considerando que esa luz no sería suficiente puesto que no llegaría de afuera sino de otra capilla, entonces determinaron que se le abriera otra ventana a la calle.

Pese a la declaración de Cristóbal de Medina, a la cual nos referimos antes, la desconfianza de los frailes por los daños que pudiera ocasionar a la iglesia la construcción de la nueva capilla, no cesaban. Inquietud que se justificaba en vista de que, como he dicho, esa capilla quedaría embebida en el templo, pero además, porque se empotraría en el costado del edificio que padecía un desplome. Eso explica que se tratara de comprometer a la cofradía de Nuestra Señora del Rosario a reparar "...cualquiera daño que con la nueva obra de dicha capilla pudiere resultar a la iglesia..."

Parece que el mismo día, 18 de marzo, los cofrades se reunieron por separado para discutir esas condiciones. Aceptaron sin reservas la primera y la cuarta. A la tercera condición agregaron solamente que la ingerencia de Cristóbal de Medina se debía concretar a "...maestrear dicha capilla y obra solamente...", porque todo lo referente a compra de materiales, paga de oficiales y manejo de dinero, habría de correr por mano del diputado o diputados que eligiera la cofradía. Pero donde los cofrades mostraron mayores objeciones, fue respecto a la séptima condición, a la cual respondieron que

...siendo el que el maestrear esta obra Cristóbal de Medina, persona inteligente, maestro mayor, y como por tercera condición se refiere tener el convento experiencia del, y el dicho Cristóbal de Medina habiendo, por mandado del muy reverendo padre provincial, reconocido la obra, en el papel que formó refiere tener conocimiento de la fábrica de la iglesia y acequia, a todo su leal saber y entender, que de la obra de dicha capilla no puede venirle damnificación ninguna a la iglesia, ante si asegura utilidad de hacerle cpantes [sic] si asegura utilidad de hacerle la capilla, respecto de que sirve de repulso a la iglesia y de estribo por la parte que se ha reconocido el desplomarse, y en

conformidad de lo referido, responde la cofradía que nuestro muy reverendo padre provincial y demás padres del Consejo llamen maestro y personas peritas en la materia para asegurarse de que no vendrá damnificación a la iglesia de la nueva fábrica, para que no presumiéndola, se determine, porque la cofradía no ha de quedar obligada por ninguna manera, ni ningún caso agora ni en ningún tiempo, a reparar cosa alguna de daño que por accidente o sin accidente venga, porque de todas maneras ha de quedar la cofradía libre, ilesa y sin ninguna obligación...<sup>163</sup>

El 25 de marzo de 1681, los padres dominicos se reunieron en Cabildo para revisar y acordar lo conveniente respecto a las condiciones propuestas por el Consejo y los cofrades. Sus observaciones más importantes fueron las siguientes: acerca de la cuarta condición, referente a que no se abriera puerta ni a la calle ni al atrio,

...propuso nuestro reverendo padre provincial que uno de los reverendos padres ministros se ha dicho (fuera de Consejo) que le parecía conveniente echar una puerta al patio de la iglesia en la nueva fábrica, que si les parecía a los presentes, que se pidiera el que se hiciese, y todos fueron de parecer que al presente no se abriese dicha puerta, sino que quedase formado el nicho para ella, de suerte que si en algún tiempo hallasen los venideros ser conveniente el abrirla, la pudiesen abrir, menos los muy reverendos padres fray Francisco Muñiz y fray Juan Pimentel, que fueron de parecer que, desde luego, se abriese la dicha puerta...<sup>164</sup>

Era lógico que los frailes reconsideraran la posibilidad de abrir una puerta hacia el atrio, pues de por sí, la presencia de la capilla reduciría el espacio atrial y un muro ciego, con seguridad lo empobrecería visualmente. Claro que en ese momento, la decisión fue en el sentido de que no se abriera la puerta, pero "...se formara el nicho...", lo que, con seguridad, se hubiera visto peor.

Respecto a la polémica condición séptima referente a los daños que podría causar al templo la contrucción de la capilla, los frailes por fin concluyeron que los cofrades

...queden absueltos de ella y que no se ponga en scriptura por haber asistido a este Consejo (y consultádole) el maestro Cristóbal de Medina, el cual aseguró que por la fábrica de la nueva capilla no le podía venir daño alguno a la iglesia...<sup>165</sup>

<sup>163</sup> AN (Notario Juan de Zearreta: año de 1741, lib. 2542, fol. 29 r.- 45 vto.). AC (Arquitectos: 6).

<sup>164</sup> Idem.

<sup>165</sup> Idem.

Una vez establecidas todas las condiciones por parte de los frailes y los cofrades, los dominicos comunicaron al virrey (en fecha que no se precisa) que para construir la nueva capilla del Rosario

...se ha hallado ser el sitio más a propósito para ello la capilla que tenían los indios mixtecos y zapotecos en el patio del dicho Real convento, a los cuales les ha dado otra mejor y más capaz, y porque la dicha capilla se ha de unir con la iglesia principal, de quien debe estar dependiente, y se le ha de abrir puerta por la parte donde está la capilla de Santa Rosa, y atento a que de la fábrica de dicha capilla no se sigue inconveniente ninguno a la dicha iglesia...

le solicitaron licencia para llevar a cabo la construcción.<sup>166</sup> El conde de Paredes envió el asunto al fiscal Martín de Solís Miranda, quien respondió el 7 de junio de 1681 que

...se debe mandar que el maestro mayor de este Real Palacio vea y reconozca si se seguirá algún perjuicio de abrir la puerta en la iglesia principal para la comunicación con la capilla y si habrá riesgo de derrumbarse alguna pared, para que en caso de haber algún peligro, se obligue la religión a todos los daños y menoscabos que padeciere la iglesia principal por razón de la nueva obra...<sup>167</sup>

Es claro que el conde de Paredes aceptó la sugerencia del fiscal, porque el 10 de junio acudió Luis Gómez de Trasmonte, como maestro mayor de la Catedral y Real Palacio a realizar el dictamen solicitado

...y reconocido el haber visto que en la parte de la capilla mayor se rompieron cuatro ventanas en los dos lados de dicha capilla para la claridad de ella y hallo, no que no hay inconveniente que amenace peligro ninguno respecto que para dicha puerta se ha de romper a la medianía el grueso de la pared de dicha capilla y se han de formar sus pies derechos de cantería y cerramiento de arco, que es la total seguridad de ello...<sup>168</sup>

Ciertamente fue ambiguo el maestro Gómez de Trasmonte: da la impresión de que él sí temía algún tipo de riesgo al abrir el muro del templo "...a la medianía..." (era menos problemático hacerlo a una mayor altura para las ventanas), pero por alguna razón no lo manifestó abiertamente y sólo se concretó a sugerir que la portada de la nueva capilla tuviera

<sup>166</sup> Idem.

<sup>167</sup> Idem.

<sup>168</sup> Idem.

pies derechos de cantería y "...cerramiento de arco..." De cualquier modo, ese dictamen fue suficiente para que el virrey concediera la licencia

...para que puedan fabricar dicha capilla y abrir puerta en la iglesia principal que salga y tenga comunicación con la capilla de Nuestra Señora del Rosario...atento a no seguirse perjuicio a dicho convento...<sup>169</sup>

La obra se comenzó y para principios del año de 1682 ya tenía visibles los muros, de manera que para el 12 de marzo los frailes dominicos se reunieron en Consejo para tratar el asunto "...de la puerta que se le ha de abrir al patio de la iglesia de la capilla de Nuestra Señora del Rosario que se está fabricando..." y concluyeron lo siguiente:

...ha parecido que será fealdad no abrirla conforme se va labrando la dicha capilla, y que sobre esto diese cada uno su parecer, a lo cual respondieron t[od]os unánimes y conformes que era conveniente el que se abriese la dicha puerta al patio de la iglesia para la hermosura y perfección de el edificio, pero que siempre esté cerrada y los mayordomos entreguen la llave de dicha puerta al reverendo padre prior que es o fuere de este convento p[ar]a que sólo se abra cuando le pareciere que convenga, y que la mesa en que se pide la limosna para Nuestra Señora del Rosario ha de estar en la puerta de la capilla, dentro de la puerta principal de la iglesia y no en otra parte...<sup>170</sup>

Parece que al pensarlo mejor, los frailes no quedaron muy convencidos de contar con una puerta que no se pudiera abrir, de manera que el 7 de abril de aquel año de 1682 se reunieron y acordaron que la puerta que se construiría hacia el atrio se abriera para "...las festividades de Nuestra Señora del Rosario, los domingos de mes y demás festividades del Rosario y las demás veces que convenga..."<sup>171</sup>

En concreto, lo que podemos precisar del proyecto de Cristóbal de Medina para la construcción de la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo es que estaría embebida en la capilla de Santa Rosa de Lima, sería de una sola nave y tendría dos portadas: la principal que estaría dentro de la capilla de Santa Rosa y posiblemente tendría cerramiento de arco. La lateral, estaría en el atrio del convento y no sabemos cuáles serían sus características. En el interior, sobre el muro de la portada principal, se levantaría una tribuna

---

<sup>169</sup> Idem.

<sup>170</sup> Idem.

<sup>171</sup> Idem.



o versícula, tendría dos ventanas: una hacia la capilla de Santa Rosa y otra hacia la calle y toda la capilla estaría cubierta con bóvedas. Según Heinrich Berlin, en el proyecto original la capilla sería más alta que el antiguo edificio de la Inquisición, a lo que los inquisidores se opusieron, por lo que se decidió construir una capilla más baja, que en opinión de Berlin, resultó ser "...un edificio sin gloria..."<sup>172</sup> En todo caso, poco podemos saber realmente como quedó finalmente la capilla, pues la información documental es poco precisa y el edificio, que se estrenó el año de 1690, tuvo que ser demolido el año de 1738 a causa de que la reconstrucción del templo principal (1717-20-1754), los hundimientos y las inundaciones lo habían dañado mucho.

Respecto al atrio, fray Juan de la Cruz y Moya lo describió en 1757 rodeado por una barda "...de más de dos brazas de elevación..." rematada por almenas y tenía "...dos muy capaces puertas que miran a la parte austral, a las que coronan un escudo de armas reales..."<sup>173</sup> Para el siglo XIX, la barda estaba constituida por arcos invertidos adornados por perillones, pero las dos portadas parecen ser, ciertamente, del siglo XVII. Como recordaremos, a Medina se le había encargado construir una sola portada, pero ya existía la otra, ahora el problema es saber si Cristóbal de Medina construyó la portada que le encomendaron a semejanza de la que ya existía o arreglaron la más antigua para igualarla a la edificada por ese arquitecto. En todo caso, ambas portadas fueron gemelas y en sus características se reconocen recursos muy similares a los que utilizaron en sus obras tanto Diego de los Santos y Avila, como Cristóbal de Medina.

Tienen un arco de medio punto soportado por impostas y jambas de sección rectangular. Está flanqueado por un par de pilastras de orden dórico que cargan una cornisa recta sobre la que se apoya un frontón triangular abierto que da paso a las cartelas donde se encontraban los "...escudos de armas reales..." que menciona Cruz y Moya. Todo ello se encuentra coronado por una cruz. Según se alcanza a distinguir en varias litografías y en una fotografía de Julio Michaud de hacia 1855,<sup>174</sup> las jambas y las pilastras estaban totalmente almohadilladas con el clásico diseño de dos sillares verticales y uno horizontal y todavía sobre el arco, tenía pintura imitando sillares, lo que nos recuerda de modo muy claro el

<sup>172</sup> Heinrich Berlin: *Iglesia y convento de Santo Domingo de la ciudad de México*, pp. 47, 54.

<sup>173</sup> Fray Juan de la Cruz y Moya: *Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Santiago...*, t. I, p. 137.

<sup>174</sup> Guillermo Tovar de Teresa: *La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido*, t. II, p. 56.



proyecto que presentó Diego de los Santos en 1659 para construir la capilla de la Inquisición, pero también el Primer Misterio del Rosario construido por Cristóbal de Medina y anticipa el claustro de San Felipe Neri, que el propio Medina edificaría dos años después. Del mismo modo, el frontón roto nos vuelve a traer a la memoria el citado proyecto del arquitecto De los Santos así como las portadas de los templos de La Concepción y San José de Gracia, pero también el Primer Misterio del Rosario, así como las portadas de la Catedral de México y las del templo de Santa Teresa la Antigua, también realizadas por Medina.

Ahora bien, es claro que hasta este momento sabemos que para el año de 1681, Cristóbal de Medina había trabajado en el convento de Santo Domingo "...treinta años..." y, a juzgar por las declaraciones que hicieron durante el proceso de elaboración de las condiciones para construir la capilla del Rosario, le tenían mucha confianza. En cambio, nada sabemos acerca de trabajo alguno realizado por Diego de los Santos en ese convento, de manera que por el momento y mientras nuevas investigaciones enriquecen nuestra información, parece más lógico atribuir esas portadas a Cristóbal de Medina Vargas.

Al tiempo que se realizaban todas estas obras, don Cristóbal no descuidaba su relación con los conventos de monjas, de manera que el 2 de mayo de 1681 asistió al de Jesús María para valuar la celda que había pertenecido a la madre Josefa de la Trinidad y que pensaba comprar Luisa de Gamboa para su hija, la novicia Antonia de San Lorenzo. La celda se componía de "...una salita alta y debajo de ella un aposento de mozas, y delante un corredorcito alto y bajo, su escalerita que da subida a dicho corredor...", el arquitecto le calculó un valor de 400 pesos.<sup>175</sup>

Pero en el orden cronológico establecido, nos encontramos con que el 7 de julio de 1681 el escribano José de Anaya declaró que había visto a Cristóbal de Medina asistir a la maestría de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén.<sup>176</sup> Seguramente fue el autor de los proyectos, pues su intervención en ella debió de iniciarse al ponerse la primera piedra, lo que, según dice Josefina Muriel, ya había ocurrido el 2 de junio de ese mismo año de 1681,<sup>177</sup> gracias a los donativos del capitán Manuel Gómez.<sup>178</sup> La obra, al parecer, caminó

<sup>175</sup> AGN (Bienes Nacionales: 242, doc. s/n), dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 127.

<sup>176</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 128.

<sup>177</sup> Josefina Muriel: Hospitales de la Nueva España, t. II, p. 95.

muy despacio, tanto que el 13 de noviembre de 1684 apenas se habían terminado los cimientos y se tiraban cordeles para la alineación de la iglesia, de manera que fue hasta el 29 de septiembre de 1687 cuando pudo ser inaugurada.<sup>179</sup>

El templo fue descrito por fray José García de la Concepción en 1773 en los siguientes términos:

la iglesia, en cuyos fundamentos, cuando se labraba, puso la primera piedra el señor Arzobispo Virrey Don Fray Payo de Ribera, es de primoroso edificio, y su Sacristía es una hermosísima cuadra, donde en caxones de artificiosa estructura se guardan con aseó riquísimos ornamentos para el servicio de los Altares, y demás ministerios de el Culto Divino.<sup>180</sup>

Tal como lo señaló Gonzalo Obregón, el templo, que todavía existe, se levanta

...en la esquina de la calle de Tacuba y lo que entonces era callejón de Villerías, hoy Filomeno Mata. Estaba orientada de norte a sur, hacia este lado el coro, quedando el ábside hacia Tacuba. Tenía dos puertas, una hacia el mencionado callejón (que entonces comenzó a llamarse "de bletemitas"), la otra interior daba al patio del convento.<sup>181</sup>

De acuerdo con el mismo autor, el exterior "...era pobre, aunque de construcción sólida..." y los únicos adornos que tenía eran: "...hacia la calle de Tacuba un nicho o 'estampa' para indicar el lugar en que el Santísimo estaba depositado..." y hacia el callejón, la portada, que todavía se conserva, pero no en su sitio original, sino en lo que fue el ábside (como veremos más adelante) "...muy sencilla de líneas, encuadrando una bella puerta de madera casetonada"<sup>182</sup>.

El interior, en cambio, fue muy rico, cubierto de retablos dorados, tal como puede constatarse en el exvoto realizado por el bachiller Carlos de Villalpando y fechado el 18 de abril de 1704, que en la actualidad se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato. Según

<sup>178</sup> Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental..., t. I, p. 460. Gonzalo Obregón: "Notas sobre una obra del bachiller Carlos de Villalpando", p. 20.

<sup>179</sup> Fray Agustín de Vetancurt: Teatro mexicano, p. 38. Antonio García Cubas: El libro de mis recuerdos, p. 131. Gonzalo Obregón: "Notas sobre una obra del bachiller Carlos de Villalpando", p. 20. Josefina Muriel: Hospitales de la Nueva España, t. II, p. 95.

<sup>180</sup> Fray José García de la Concepción: Historia bletemítica, Libro II, Capítulo XXIII, p. 113.

<sup>181</sup> Gonzalo Obregón: "Notas sobre una obra del bachiller Carlos de Villalpando", p. 21.

<sup>182</sup> Idem.

Guillermo Tovar de Teresa, el retablo mayor fue contratado por Laureano Ramírez de Contreras en 1685 y entonado en 1703, ya fallecido su autor.<sup>183</sup> Pero además, tal como nos informa Gonzalo Obregón,

...en 1713, para su mayor adorno, fray Miguel de Jesús María remitió de Roma, vía Cadiz, nueve grandes cajones con imágenes napolitanas, reliquias, ceras de Agnus y diversas preciosidades destinadas a la iglesia. Este envío llegó a México en junio de 1714 y fue entregado a los bletemitas el año siguiente.<sup>184</sup>

Al ser suprimidas las órdenes hospitalarias por las Cortes de Cadiz y hecha efectiva esa supresión en México en 1820, los religiosos que se quedaron en el conjunto bletemita se dedicaron a la enseñanza de las primeras letras, como parte de la Compañía Lancasteriana, pero como casi todos los monumentos virreinales, en el siglo XIX, el edificio comenzó una larga vida de cambios de uso, despojos y rupturas. Concretamente la iglesia, como bien afirma Gonzalo Obregón,

...quedó incluida en uno de los cuatro lotes en que se dividió todo el edificio. Abierta al culto hasta el 24 de octubre de 1861, sus retablos y pinturas fueron bárbaramente destruidos...Destinada a "Biblioteca Popular" dependiente de la Compañía Lancasteriana, mal adaptada, oscura y fría a consecuencia de haberse cerrado todas sus ventanas, dejando tan sólo las de la cúpula, el edificio sufrió reformas tan innecesarias como el cambio de la puerta lateral al ábside, lo que se hizo en septiembre de 1892. Extinguida la Compañía...el templo quedó convertido en bodega del Ministerio de Fomento, años después en un Museo Tecnológico, en Biblioteca de Economía y Ciencias Sociales, finalmente alberga hoy un Museo del Colegio Militar, tan absurdo como inútil.<sup>185</sup>

Pero el cambio de sitio de la portada no fue la única mutación que sufrió el templo. Tuvo también una torre que ahora sólo conocemos a través de una acuarela de 1853. Lucía el cubo dividido en dos partes e iluminado por dos ventanas y una claraboya. Sólo poseía un cuerpo que se levantaba sobre un zoclo de orden dórico. El cuerpo de campanas tenía cuatro vanos de medio punto y lucía pilastras, asimismo de orden dórico, adosadas en las esquinas del cuerpo. Todo estaba rematado por un cupulín sin tambor rematado por una linternilla de

<sup>183</sup> Guillermo Tovar de Teresa: *Bibliografía nocolispana de arte*, t. II, p. 36.

<sup>184</sup> Gonzalo Obregón: "Notas sobre una obra del bachiller Carlos de Villalpando", p. 21.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 22, nota 2.

planta circular. Estas características parecen muy similares a las del proyecto de la torre que presentó Cristóbal de Medina para el templo de San Jerónimo.

En la actualidad, la iglesia, sigue siendo sede de un museo, pero ya no del Colegio Militar, sino del Ejército. Al exterior la iglesia tiene una portada lateral constituida por un arco de medio punto sobre jambas cajeadas con impostas: la unión entre las jambas y las impostas se consigue por medio de un par de ménsulas invertidas de cantería. En la parte superior, se abren tres ventanas capialzadas y abocinadas. Como he mencionado antes, en lo que fue el ábside, se colocó la portada lateral del siglo XVII. Es una portada muy sencilla que consta de arco de medio punto, moldurado sobre jambas desnudas y con impostas muy voladas; el único elemento ornamental que posee es la ménsula de la clave que luce una gran hoja de acanto. Sobre esta portada, se había abierto enorme tímpano que, por fortuna ya ha sido cerrado, aunque, claro está que con la presencia de la portada, se perdió propiamente el espacio absidal exterior del antiguo templo.

En el cuarto tramo de la nave, se encuentra la cúpula, posiblemente la que se observa en el exvoto pintado por Carlos de Villalpando y, en ese caso, sería posible pensar que fuera la que tuviera la iglesia desde su construcción y, por lo tanto, atribuible a Cristóbal de Medina. Al exterior, la cúpula es una media naranja sin tambor. Sobre la media naranja se abren cuatro lucarnas semiexagonales flanqueadas por pilastras toscanas. Su entablamento es recto y se encuentra rematado por un frontón muy peraltado y roto que se encuentra limitado por dos pináculos moldurados, a manera de remates. Al centro de la media naranja se alza la linternilla: es de planta cuadrada y posee cuatro vanos de medio punto flanqueados por pilastras de capitel dórico a las que se adosan columnas desnudas, con el mismo tipo de capitel: con estos elementos el alzado se convierte en mixtilíneo, efecto que se continúa en el entablamento, cuyo friso se halla decorado con azulejos. Cada ángulo de la internilla al nivel de las columnas está rematado por un pináculo. Finalmente, la linternilla se encuentra coronada por un cupulín cubierto de azulejos.

Al interior, el templo, es de una sola nave y está constituido por el coro, tres tramos y el presbiterio. Pero antes de describirla en su estado actual, conviene recordar la representación que de él hizo Carlos de Villalpando. Tal como ya lo ha señalado Gonzalo Obregón, en esa pintura

la arquitectura de la iglesia es muy sencilla. Las bóvedas están blanqueadas; las pilastras de la nave sin ornamentación, excepto la que delimita el presbiterio, decorada con medallones y guimaldas. También la bóveda de esta zona está decorada como para subrayar la importancia del mismo. Al centro (en lo poco que se ve), parece tener un escudo sostenido por ángeles en los extremos, aprovechando las penetraciones de la misma bóveda, el emblema de los bletemitas. Este consistía en tres coronas de oro sobre el campo azul y una estrella de plata con sus rayos, recuerdo de los tres reyes magos conducidos por la estrella al portal de Belén.

La pintura que cubre las pechinas hace juego y, como que prolonga la de la bóveda. En las dos que tenemos al frente, vemos a dos de los arcángeles: san Miguel y san Gabriel. Las alas que llenan el espacio triangular y los festones rojos que enlazan una figura con la otra hacen un magnífico conjunto.

El pavimento de la iglesia parece ser, a juzgar por el color, de piedra con dibujos de rombos y óvalos alternados. Podrían marcar las divisiones para las sepulturas...<sup>186</sup>

Además, las bóvedas son de cañón con lunetos y los arcos fajones presentan decoración en las claves, mientras que las pilastras sobre las que se apoyan son cajeadas. El arco triunfal se encuentra totalmente decorado y la cúpula que aparece en la pintura parece carecer de tambor y se alcanzan a distinguir dos ventanas.

Hasta hoy, la iglesia conserva sus bóvedas de cañón con lunetos, sólo a la del tercer tramo se le abrió un vitral al centro. Los tramos de la nave se encuentran separados entre sí por medio de arcos de medio punto en cuya clave podemos apreciar el mismo elemento ornamental que aparece en el cuadro de Villalpando y que es, asimismo muy similar al que se encuentra en el marco que posee el relieve de Cristo Crucificado en la que fue la portada del templo de la Tercera Orden de San Agustín, tal como veremos más adelante. Los arcos, por su parte, se encuentran apoyados sobre las mismas pilastras cajeadas de antaño, pero en el templo se aprecian en realidad soportes constituidos por una pilastra con dos traspilastras, lo que produce un cornisamiento de línea quebrada. Sobre el costado poniente se abren vanos con ventanas; al oriente, fueron cegados. A la altura del crucero, en el tramo donde se levanta la cúpula, se abren dos pequeños nichos de medio punto. La cúpula, como dije antes, carece de tambor y está soportada por pechinas, tal como aparece en el exvoto, y, como en esa obra, se abren cuatro ventanas. La linternilla, al interior, tiene planta circular.

El arco del sotocoro es escarzano, moldurado y en su clave luce un hermoso relieve que representa un arcángel. El arco se apoya en jambas cajeadas con impostas estriadas.

<sup>186</sup> Gonzalo Obregón: "Notas sobre una obra del bachiller Carlos de Villalpando", pp. 23-24.



Como en la portada lateral del templo, la unión entre las impostas y las jambas se consigue por medio de ménsulas de cantería, a manera de zapatas.

El templo, en conclusión, es espacialmente sencillo, su enriquecimiento se consigue por medio de elementos ornamentales y por la presencia de la cúpula, la más compleja de las que al parecer construyó Cristóbal de Medina en toda su historia artística. Esta cúpula, como vimos, también es sencilla, pues pese a los enmarcamientos exteriores de las ventanas, que le otorgan una mayor prestancia visual, en realidad es una cúpula sin tambor, apoyada sobre pechinas y rematada por una linternilla con cupulín, aunque, debemos destacar que, es una cúpula más estructurada como tal que la que edificó para el templo de Santa Teresa la Antigua, como podremos comprobar más adelante.<sup>187</sup>

Aunque todo parecía marchar muy bien para Cristóbal de Medina que iba adquiriendo mayor fama y prestigio y se iba ocupando de obras cada vez más importantes, como era de esperarse, también se tuvo que enfrentar a algunos problemas. Uno de ellos se presentó entre los años de 1681 y 1682. La historia es la siguiente. En fecha que no se precisa, Cristóbal de Medina comunicó al virrey conde de Paredes que estaba enterado de que los reparos y aderezos que se realizarían en el Palacio Real los habían solicitado Juan Montero y Juan de Baraona, lo que vulneraba su nombramiento de maestro mayor en las ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte y para probarlo, le envió al virrey la cédula real y el obedecimiento del Real Acuerdo, y le solicitó que

...no haciendo la obra el dicho maestro Luis Gómez de Trasmonte por sí, por impedimento suyo que para ello tenga, sea yo preferido en dicha obra, en conformidad de dicha real cédula, pues por dicho impedimento llega ya el caso de la ejecución della...<sup>188</sup>

El virrey envió esta solicitud con la real cédula y el obedecimiento del Real Acuerdo a José de Rubaybique, abogado de la Real Audiencia y su asesor general, quien el 21 de febrero de 1682 respondió que en conformidad del nombramiento del virrey fray Payo

<sup>187</sup> Según María Concepción Amerlinck en: "La iglesia de San Jerónimo de la ciudad de México y sus artistas", p. 37, Apud: AGN (Bienes Nacionales: 262), en 1681 Cristóbal de Medina tasó los trabajos que se debían llevar a cabo en "un medio claustro y dormitorio" del convento de San Jerónimo. Dice que al parecer Luis Gómez de Trasmonte había estipulado esos mismos "reparos y aderezos" en 2,650 pesos, pero Medina los estimó en sólo 2,000 pesos y con ello obtuvo la obra. Lamentablemente el documento no fue localizado en el Archivo.

<sup>188</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).



Enríquez de Rivera y de la confirmación real, "...mandará Vuestra Excelencia, siendo servido, se haga como pide el suplicante." Gracias a lo cual, el 23 de febrero el conde de Paredes decretó que "...estando impedido legítimamente el maestro Luis Gómez de Trasmonte, asista y haga todas las obras que se ofrecieren el dicho Cristóbal de Medina Vargas, sin que en ello se le ponga impedimento alguno".<sup>189</sup>

Pero apenas salía de esta contrariedad cuando se le presentó otro problema. Precisamente a causa del "impedimento" que padecía Luis Gómez de Trasmonte, el 14 de marzo de ese mismo año de 1682 el licenciado Gonzalo Suárez de San Martín, presbítero del Consejo de Su Majestad, su oidor más antiguo en la Real Audiencia y juez superintendente de las obras y reparos del Real Palacio ordenó que Cristóbal de Medina asistiera a maestrear todas las obras reales que se ofrecieran "...y firme en compañía de el depositario sobrestante de dichos reparos, las memorias de la gente que trabajan todas las semanas..." En vista de lo cual, Cristóbal de Medina acudió con el licenciado José de Rivera Vasconcelos, tesorero de la fábrica material de la Catedral y le presentó todos los documentos que lo acreditaban como maestro mayor "en las ausencias y enfermedades" de Luis Gómez de Trasmonte, junto con el mandamiento de Gonzalo Suárez de San Martín, entonces don José de Rivera le respondió que no aceptaba esos documentos "...por decir que los decretos de Vuestra Excelencia no hablan con dicho licenciado...", por lo que Medina tuvo que acudir nuevamente al conde de Paredes para informarle este incidente y solicitarle que le enviara un mandamiento al licenciado Rivera Vasconcelos para que lo aceptara como maestro mayor de la Catedral.

El virrey envió esta queja a Gonzalo Suárez de San Martín, quien el 12 de mayo de aquel año de 1682 respondió en el sentido de que por habersele encomendado a él el cuidado de la fábrica de la Catedral y "...por constarme el legítimo impedimento del dicho Luis Gómez de Trasmonte, nombré al dicho Cristóbal de Medina para que ejercitase su ministerio de maestro mayor en dichas obras..." y agregó que además "...la generalidad de dichos despachos comprende todas las obras reales, como lo es la dicha fábrica material, en que siempre ha intervenido el maestro mayor...", de manera que, en su opinión, el virrey podría enviar el mandamiento que había solicitado Cristóbal de Medina para que se

---

<sup>189</sup> Idem.

“...entienda con el tesorero de dicha fábrica material, y que es comprendida su obra en él para todo lo que tocara a maestrearla durante el impedimento del dicho Luis Gómez de Trasmonte o en caso de su falta...”, lo que hizo el conde de Paredes el 14 de mayo declarando que daba “...por comprendida en ellos...” a la Catedral para “...todo lo que tocara a maestrearla durante el impedimento de Luis Gómez de Trasmonte...” De esta manera, el 21 de mayo de 1682 Cristóbal de Medina presentó ese documento a don José de Rivera Vasconcelos, quien por fin “...lo obedeció con el acatamiento debido...”<sup>190</sup>

Pero don José de todos modos no se conformó con eso. A los pocos días de que él recibiera el mandamiento, Luis Gómez de Trasmonte tuvo que acudir al conde de Paredes para informarle que padecía “...muchas necesidades por tener considerable familia...” pero que al ir a la Catedral

...a pedirle dineros al licenciado don José de Rivera Vasconcelos, mayordomo superintendente de dicha fábrica por cuenta de su salario, como lo ha hecho hasta aquí, le ha respondido no poderlo hacer hasta dar cuenta a Vuestra Excelencia de la forma que ha de tener en delante con pretexto de haber entrado Cristóbal de Medina a ejercer dicho oficio de ausencias y enfermedades, acción que no puede perjudicar a mi salario, pues la merced de Su Majestad tocante al salario se debe entender después de mis días...<sup>191</sup>

Como de costumbre, el virrey envió el caso a Gonzalo Suárez de San Martín, quien el 20 de mayo de 1682 respondió que Cristóbal de Medina “...ha empezado a ejercer por impedimento de Luis Gómez de Trasmonte...” su cargo, pero que no había “...el caso de la propiedad...” hasta que muriera el maestro Gómez de Trasmonte, de manera que el nombramiento de Medina no tenía por qué perjudicar el salario que debía recibir Luis Gómez de Trasmonte y por ello no había razón para que el mayordomo dejara de pagarle “enteramente” su salario. Con esta opinión el conde de Paredes emitió un decreto de ruego y encargo a José de Rivera Vasconcelos para que “...pague a Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor deste Reino, su salario por entero, sin embargo de que supla Cristóbal de Medina sus ausencias y enfermedades...”<sup>192</sup>

<sup>190</sup> Idem.

<sup>191</sup> AGN (Historia: 112, fol. 88 r.- 88 vto.).

<sup>192</sup> Idem.

Pero en medio de estas dificultades, Cristóbal de Medina debía continuar su trabajo en las obras que ya tenía comprometidas. Tal era el caso de la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua. Como podemos recordar, el 18 de enero de 1678, las monjas del convento de San José de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús, hicieron saber al arzobispo- virrey fray Payo Enriquez de Rivera su deseo de hacer un nuevo templo para el convento. El virrey envió esa solicitud a Diego de Malpartida Zenteno, quien por informe del 20 de enero de aquel año, dio a conocer al virrey los nombres de las personas que estaban dispuestas a costear la obra. En virrey respondió dando las gracias el 21 de enero y pidió se viese el sitio más adecuado para la edificación.<sup>193</sup>

Así, el 12 de marzo de 1678 Esteban de Molina Mosquera y su esposa, Manuela de la Barreda, pidieron licencia al virrey para fundar el patronato para construir el templo y el 4 de junio del mismo año, el arzobispo- virrey concedió licencia a las monjas para que

...con el dicho capitán Esteban de Molina Mosquera y doña Manuela de la Barreda, su mujer, puedan tratar, conferir y asentar las obligaciones, condiciones y circunstancias de la escritura de fundación y patronato que han de otorgar para la fábrica de dicho templo...,<sup>194</sup>

uno de los edificios más importantes en la producción de Cristóbal de Medina y para la historia del empleo de la columna salomónica en la Nueva España.

Antes de abril de 1678, Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera y Cristóbal de Medina reconocieron el sitio donde se iba a construir ese templo.<sup>195</sup> De acuerdo con la información reunida por Concepción Amerlinck, las religiosas, reunidas en el coro, habían considerado conveniente que el templo se edificara donde se encontraba "...la torre, el coro y un cuarto nuevo que habría que demoler..." y que era parte de su vivienda. Los arquitectos coincidieron en que ése era el sitio más adecuado para la construcción, pero el patrono se opuso a la demolición del cuarto "...para que nunca se dijese que las monjas se habían quedado sin vivienda", así que ofreció componerles las casas que habían sido del secretario Francisco de Sandi y las que corrían hacia la esquina que iba de la calle del colegio

<sup>193</sup> AN (Notario José de Anaya: 10 de julio de 1678, fol. 208 r.- 208 vto., 213 r.- 216 vto.).

<sup>194</sup> AN (Notario José de Anaya: 4 de junio de 1678, fol. 209 r.- 210 r.).

<sup>195</sup> AN (Notario José de Anaya: año de 1678, fol. 209 y ss.). José María Marroqui: *La ciudad de México*, t. III, pp. 689-690.

de San Pedro y San Pablo a la calle real, pero no fue posible convencerlas. Fue entonces necesario que el arzobispo mandara reconocer los sitios que se habían comprado. Asistieron a la visita los arquitectos Luis Gómez de Trasmonte, Cristóbal de Medina, Gaspar de los Reyes, Diego de Herrera y Marcos Antonio Sobrarias.

El 15 de junio, los arquitectos expusieron los inconvenientes que habían observado en otras iglesias que daban al Norte y tenían acueductos que afectaban continuamente sus cimientos; además, cuando esos conductos se encontraban a la entrada de los templos, constituían un grave perjuicio. Ese era el defecto del proyecto del convento nuevo; abarcaba desde la torre hasta las casas viejas del interior del mismo convento y tenía el inconveniente de que las cañerías pasaban por la esquina. Además, el sitio tenía 50 varas y se necesitaban 58 de largo para la capilla mayor, el cuerpo de la iglesia y el sobre altar, con los gruesos de las paredes, la lonja y gradas, más otras 30 varas para la capilla del Cristo y las sacristías.<sup>196</sup>

Además, al demoler el cuarto nuevo, las monjas se quedarían sin una parte de la clausura y se podrían desplomar los cuartos antiguos del interior del convento. Los arquitectos finalmente determinaron que era mejor construir en las casas que colindaban con el paredón y ermita del convento, que era más fácil de enclaustrar. Las monjas aceptaron esta propuesta el 10. de julio de 1678 "...al tiempo que pidieron que se trasladaran a la nueva iglesia los restos y retablos que había en la antigua, con las mismas advocaciones..."<sup>197</sup>

Una vez decidido el lugar para edificar el convento, se determinó que la iglesia se levantara en "...las casas que fueron de doña Ana Zamudio, que hoy posee el convento de Nuestra Señora de la Concepción...", valuadas en 11,000 pesos<sup>198</sup> y se encontraban "...en la calle cerrada que venía de Santa Teresa a las casas episcopales y la real casa de Moneda y volvía a la media cuadra de la plaza mayor y real palacio".<sup>199</sup> Y además se tuvo que hacer uso de otras casas "...que posee el dicho convento de San José de Carmelitas Descalzas...",

<sup>196</sup> Concepción Amerlinck: "El exconvento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos", p. 485.

<sup>197</sup> *Idem.*

<sup>198</sup> AN (Notario José de Anaya: 4 de junio de 1678, fol. 209 r.- 210 r.).

<sup>199</sup> Concepción Amerlinck: "El exconvento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos", p. 484. Según la autora esta casa fue valuada por Rodrigo Díaz de Aguilera "...en 700 pesos...", pero es probable que se refiriera al avalúo de las casas que poseía el convento de San José que fueron valuadas no en 700, sino en 7000 pesos.

valuadas en 7,000 pesos.<sup>200</sup> Los días 11 y 12 de mayo de 1678, ante el notario José de Anaya, se escrituró la compra de esas casas.<sup>201</sup>

La primera planta para construir el templo la había hecho Rodrigo Díaz de Aguilera, pero por haber muerto

...y héchose otra por el maestro Cristóbal de Medina Vargas y ser la persona que le ha de maestrear, según su planta y haberla escogido y presentado el dicho capitán y formado en ella la fábrica a que se ha de obligar...<sup>202</sup>

El 7 de julio, se firmaron las Capitulaciones del patronato para la construcción del templo. Su primera condición fue que en esa obra el patrón y su mujer gastarían todo lo necesario

...según y como lo tiene ofrecido y firmado en la planta fecha del por el maestro Cristóbal de Medina Vargas...el cual dicho templo ha de quedar acabado perfectamente sin que en él se necesite de hacer gasto alguno, dentro de los cuatro años que así están referidos y antes si ser pudiere...<sup>203</sup>

Además, se concertó que Esteban de Molina Mosquera y su mujer, Manuela de la Barreda, serían los poseedores del patronato del templo mientras vivieren y

...después dellos, ha de quedar perpetuamente a la Reina de los Angeles Nuestra Señora de la Antigua, a quien desde luego lo dedican, para que como patrona perpetua el día de su festividad, ocho de septiembre de cada año, se le ponga la vela de patrona...<sup>204</sup>

<sup>200</sup> AN (Notario José de Anaya: 4 de junio de 1678, fol. 209 r.- 210 r.).

<sup>201</sup> AN (Notario José de Anaya: 10 de julio de 1678, fol. 208 r.- 208 vto., 213 r.- 216 vto.).

<sup>202</sup> AN (Notario José de Anaya: 4 de junio de 1678, fol. 209 r.- 210 r.). En su estudio titulado "El exconvento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos", p. 484, Concepción Amerlinck afirma que "...el 3 de marzo de 1678, Gómez de Trasmonte, Medina Vargas y Juan Montero hicieron una nueva tasación del costo de la iglesia en 11,000 pesos, cantidad que fue aceptada ante el notario Francisco de Villena", lo que parece poco lógico, pues Rodrigo Díaz de Aguilera murió hasta el 30 de abril de aquel año y no veo por qué se hubiera tenido que hacer una "nueva tasación" de la construcción de la iglesia en vida del autor del primer proyecto y, además, sin su presencia.

<sup>203</sup> AN (Notario José de Anaya: 7 de julio de 1678, fol. 210 r.- 211 vto.).

<sup>204</sup> Idem.

Con vista de las Capitulaciones, el 8 de julio el virrey otorgó licencia para realizar la escritura de fundación del patronato para la construcción del templo,<sup>205</sup> la cual se redactó el 20 de julio de 1678. En ella, los patronos se comprometieron

...a hacer la fábrica de la dicha iglesia de Señora Santa Teresa de Jesús, según y en la forma y sitio que así tenemos comprado y conforme a la planta y montea que hizo el dicho maestro Cristóbal de Medina, que declaramos haberla visto, dádosenos a entender y mediante a ello haberla escogido por su hermosura, dejándola acabada perfectamente sin necesidad de aderezo, reformation ni enmienda, dentro de cuatro años, que corren y se cuentan desde hoy, día de la fecha, o antes si ser pudiere...colateral en el altar mayor, sacristía, coro alto y bajo, confesionarios, puertas y rejas de fierro y todo lo demás que se contiene en dicha planta se pueda reconocer por dos personas del dicho arte para que se declare si se ha cumplido o no con este contrato...<sup>206</sup>

Además, pusieron como condición que

...en la iglesia que hoy se halla fabricada está una capilla de Cristo Nuestro Señor Crucificado que pertenece a Juan de Castillete, nuestro bienhechor, por cuyo sitio dio a este convento tres mil pesos, la cual se ha de fabricar en la misma forma que hoy está, trasladando sus huesos a la iglesia nueva en la parte y lugar que nos pareciere, como no sea en el altar mayor y bóveda de dichos patronos, y asimismo el altar de la Sancta Febronia que pertenece al relator Ambrosio de la Serna, y otros pertenecientes al padre Loza, primero capellán que fue deste convento y quien dotó las misas de Nuestra Señora de todos los sábados del año...señalándoseles sitio, el que cada uno hubiere de tener en el cuerpo de dicha iglesia...

por supuesto, los gastos de traslado y "adorno" de todos los altares serían cubiertos por los patronos.<sup>207</sup>

La primera piedra de la iglesia se puso el 8 de diciembre de 1678<sup>208</sup> gracias a la licencia que había otorgado el virrey el día 4 de junio de aquel año.<sup>209</sup> Curiosamente el 18 de enero de 1679, Cristóbal de Medina y Esteban de Molina Mosquera otorgaron otra escritura

<sup>205</sup> AN (Notario José de Anaya: 8 de julio de 1678). Guillermo Tovar de Teresa: Bibliografía novohispana de arte, t. I, pp. 300-306.

<sup>206</sup> AN (Notario José de Anaya: 10 de julio de 1678, fol. 208 r.- 208 vto., 213 r.- 216 vto.). Guillermo Tovar de Teresa: Bibliografía novohispana de arte, t. I, pp. 300-306.

<sup>207</sup> Idem. Guillermo Tovar de Teresa: Bibliografía novohispana de arte, t. I, pp. 300-306.

<sup>208</sup> Concepción Amerlinck: "El exconvento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos", p. 485.

<sup>209</sup> AN (Notario José de Anaya: 4 de junio de 1678, fol. 209 r.- 210 r.).



ante el notario Fernando Veedor declarando que el 2 de enero de ese mismo año habían firmado otra escritura ante Juan de Lerin Caballero, en la cual habían dicho que por el "...trabajo, cuidado, asistencia y solicitud que ha de tener en maestrear dicha fábrica en el discurso de tres años o el más tiempo necesario en que se ha de dar acabada..." Cristóbal de Medina recibió 1,400 pesos en reales, adelantados, y los 3,600 pesos restantes para completar 5,000 pesos en que se habían convenido para construir el templo, se los daría el día en que terminara la fábrica, pero

...porque la verdad es que el precio en que se convinieron fue sólo de tres mil seiscientos pesos y su paga el día en que se acabe dicha obra...

decidieron realizar esa escritura de rectificación. Sin embargo, al margen se aclara que ese documento "no pasó".<sup>210</sup>

Como quiera que hubiera sido, los días 6 de junio y 7 de julio de 1681 el escribano José de Anaya declaró que había visto a Cristóbal de Medina asistir a la obra, y -como dije antes- para el 12 de junio del año siguiente, otro escribano, don Francisco Solís y Alcázar dio "fe y verdadero testimonio" de que

...hoy día de la fecha, serían como las once horas de el día, poco más o menos, estando en la nueva obra de la fábrica material de la iglesia de Santa Teresa, convento de religiosas de esta ciudad, vi al maestro Cristóbal de Medina Vargas, que maestra dicha obra, el cual estaba sentado en una silla de brazos a la sombra de un quitasol, sobre la bóveda del altar mayor de dicha nueva iglesia, asistiendo a que se cerrase la dicha bóveda, en concurso de mucha gente que subió al son de las chirimías y de los clarines de Su Excelencia, y dejé al dicho maestro sobre dicha bóveda, despidiéndome del susodicho...<sup>211</sup>

Es decir, que pese a todo, Cristóbal de Medina cumplió con la condición de que el templo debía terminarse en cuatro años, pero es posible que no estuviera del todo completo, pues la iglesia se dedicó hasta el 10 de septiembre de 1684<sup>212</sup> y, además sabemos que en 1685 Medina todavía se encontraba maestreando el templo, el cual, de acuerdo con el

<sup>210</sup> AN (Notario Fernando Veedor: 18 de enero de 1679, fol. 26 vto.- 27 vto.).

<sup>211</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 127.

<sup>212</sup> Antonio de Robles: Diario de sucesos notables, t. II, p. 74. Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, p. 375.

parecer del Dean y Cabildo de la Catedral, emitido el 27 de febrero de 1685, "...es obra fuerte y curiosa..."<sup>213</sup>

En conclusión, lo que en concreto sabemos de la construcción del templo hasta 1684 es que la planta elegida por los patronos la hizo Cristóbal de Medina, que los trabajos se iniciaron en 1678 contando ya con la licencia del arzobispo de 4 de junio de aquel año y la bóveda que estaba sobre el altar mayor se cerró el 12 de junio de 1682. Tendría con seguridad una capilla para Cristo con la Cruz a cuestas, y un altar dedicado a Santa Febronia y su techumbre era (como es) de bóvedas. Fuera de expresiones como "...obra fuerte y curiosa..." y planta de cierta "...hermosura...", no podemos saber las características pormenorizadas que se contemplaron en el proyecto, de manera que no nos es posible precisar si desde que se planeó el templo se habían previsto las columnas salomónicas en las portadas, lo que las noticias conocidas hasta ahora nos permiten pensar es que esas portadas se realizarían entre 1682 (cuando se cerró la bóveda del altar mayor) y 1684 (en que se dedicó el templo).<sup>214</sup>

Antes de referirnos al templo en su estado actual, es conveniente recordar la descripción que de él hizo Felipe de Santoyo al momento en que fue dedicado, en su obra titulada Mística Diana. En cuanto a su planta afirma:

Desde el constante principio  
En Area planta, al compaz  
Que descubrió campo, y sitio.  
Perfectamente dispuesto  
Del Arte, ingenio, y arbitrio  
Que la regla, y el discurso  
Tiene dos aciertos fixos.  
A cuya elevación hace  
La superficie camino  
Desde el plan formando gradas  
Para hermoso pasadizo.<sup>215</sup>

<sup>213</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 127.

<sup>214</sup> Concepción Amerlinck en su estudio titulado "El exconvento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos", p. 485 afirma que después de la dedicación del templo, en 1684, "...se prosiguió trabajando en la fachada del templo, cuyas portadas pareadas daban a la calle de Santa Teresa y tuvieron las columnas salomónicas que aún vemos...", lo que parece incierto pues, como veremos en seguida, Felipe de Santoyo en su Mística Diana escrita en 1684, precisamente para la dedicación del templo, ya describe las portadas con las salomónicas.

<sup>215</sup> Felipe de Santoyo: Mística Diana, pp. 6 r.- 7 vto.

Y más adelante continúa:

La latitud, y el tamaño  
 Donde se mira entendido  
 Son cincuenta y ocho varas  
 Electas, no del arbitrio  
 Sino a la capacidad,  
 O a la precisión del sitio  
 Correspondiéndole once  
 A la anchura en equilibrio,  
 Que donde no hay proporción  
 El Arte se halla valdío.<sup>216</sup>

Las portadas, por supuesto merecieron los más inspirados versos de ese autor, por lo que de ellas manifiesta lo siguiente:

La grande altiva portada  
 Tan al cielo en lo vecino,  
 Que a no tener tal cimientto  
 Pudiera correr peligro.  
 Más proporcionada al Templo  
 En el ámbito, o el gyro  
 A lo desmedido, tasa  
 Le dio allí el nivel preciso.  
 Descollaba el primer cuerpo  
 En aquel orden que hizo  
 Tan aplaudida al Acaya  
 Como famosa a Corintho.  
 Con tan afeado engaño  
 Que duda el humano juicio,  
 Si fue filigrana en molde,  
 O el Templo vaciado ha sido.  
 Compósito fue el segundo  
 No menos ayroso, y vivo  
 Haciendo hablar a las piedras  
 El alma de sus aliños.  
 Pues visto bien del cuydado  
 Con dos columnas unido  
 Para el nomplus, en las basas  
 No hubo menester lo escrito.  
 En cada lado campean  
 Dos exteriores al viso,  
 Con otras dos que por fuera

---

<sup>216</sup> Idem.

Muestran su primor distinto,  
 Estas Athicas se llaman  
 Cuyo renombre previno,  
 Más laureles a la Grecia  
 Que le dio el incendio Frigio.  
 Y aquí más altos los gozan  
 Resplandeciendo en sus frisos  
 De la Trinidad humana  
 Los tres mayores prodigios,  
 En tres Imágenes bellas  
 Que esculpió en mármol lucido  
 cincel diestro, mano guiada  
 Del Artífice divino.  
 Portadas, que por remate  
 Felizmente han merecido  
 De estas tres altas esferas  
 Ser sustento, y ser asilo.  
 Por labor, y por fortuna  
 Con aplauso, y sin peligro  
 Serán agujas eternas  
 Contra el aspid de los siglos.<sup>217</sup>

Acerca de la torre, el autor nos dice:

Es de la Torre la forma  
 Ochavada, y revestidos  
 Sus compósitos esmeros  
 Sobre un sotabanco fixo.  
 Que compuesto de cartelas  
 Con ocho columnas quiso  
 Ser de la vista lisonja,  
 de la fortaleza Typo.  
 Estas sus ángulos guardan  
 Sus ornamentos, y vivos  
 De la compósita orden  
 Siguiendo el ayroso estilo.  
 Bien su fábrica se ajusta  
 Con el ornamento mismo  
 De las puertas, y en lo interno  
 Observa el proprio disignio,  
 Con un capitel que ciñe  
 Labor emula de Cimbro  
 Donde la media naranja  
 Corona la obra en su sitio.<sup>218</sup>

<sup>217</sup> Idem.

<sup>218</sup> Idem.

La torre estaba apoyada en el locutorio que hacía las veces de cubo y sólo sobresalía, como ahora, el cuerpo único de la torre rematada por un cupulín.

El interior estaba cubierto, como lo está en la actualidad, por bóvedas y de las cuales el poeta se expresó de la siguiente manera:

Cuatro bóvedas bizarras  
Emulación del armiño  
Que ayrosamente triunfan  
Sobre cuatro arcos lucidos;  
Como allá en la Dodonea  
Selva, hablaba el tronco orifeo  
Cada piedra suya (aun mudas)  
Habla acá por muchos picos.<sup>219</sup>

En relación con la cúpula, por la descripción de Santoyo, podemos saber que es la que actualmente se conserva, sólo que con menos ornamentación:

De la Capilla mayor  
Lugar que le cupo quinto  
La bóveda en ondas bellas  
El orden guardó hornacino,  
Cuyos jaspeados rayos  
Cuyos ondeados hilos  
Hacen al Sol menos claro,  
Y a el Abril menos florido.  
Cogiendo una piña en medio  
Donde sólo allí se ha visto,  
Que anda al oro por los cielos  
En tantos quilates fino.  
A ésta, engrandece el sagrado  
El Paracleto divino  
Jeroglífico de nieve  
En campo de plumas rico.  
Como diciendo en sus alas  
Ser el Carmelo su hijo  
Pues con las llamas de Elías  
En lenguas su celo ha dicho.  
Maestra en las pechinas quatro  
O triángulos, texidos  
Florones, que el negro, y blanco  
Ve en la oposi[s]ión bien quistos.

---

<sup>219</sup> Idem.

El Sol resplandece en medio  
 Enigma de oro, que quiso  
 Parecer necesitado  
 por honrar lo producido.  
 Caridad dice, en dorado  
 Ayroso luciente gyro:  
 Sy[m]bolizaría no es mucho  
 Si tiene al amor vecino.<sup>220</sup>

La "...otra..." bóveda, que seguramente sería la del presbiterio, como completento tenía

A la Luna por registro,  
 De su albura, porque luce  
 La plata sobre lo limpio.  
 También misterioso emblema  
 O alegórico destino  
 Pues si el Templo es de Diana  
 En él tiene su dominio.  
 En otra es más terso un Astro  
 Por la luz que le ha influido  
 Porque se tersa a Teresa  
 Aun la síncopa es aliño.<sup>221</sup>

Desde el punto de vista estilístico, Felipe de Santoyo concluyó que

Mírase el Templo adornado  
 De tres órdenes precisos  
 El Salomónico hermoso,  
 El Jónico, y el Corinthio.  
 Bello compuesto, que pudo  
 En sus maridajes finos  
 Por su engarce ser exceso  
 De tanto sudor antiguo.<sup>222</sup>

La iglesia que describió Felipe de Santoyo corresponde, por su supuesto, a la que actualmente conservamos. Iglesia de planta de una sola nave, que, como todos los templos de conventos de monjas, tiene dos portadas hacia la calle, en este caso gemelas. Estas son

---

<sup>220</sup> Idem.

<sup>221</sup> Idem.

<sup>222</sup> Idem.



verdaderamente importantes pues son las primeras portadas salomónicas que se encuentran plenamente documentadas como obras de Cristóbal de Medina y son, además, junto con la del templo de San Agustín y las de la Catedral de México, las más tempranas que se conocen en la ciudad de México con ese tipo de soporte.

Las portadas están constituidas por dos cuerpos y el remate. El primer cuerpo está compuesto por el vano de ingreso, de medio punto, moldurado y apoyado en jambas con impostas. En la clave, se encuentra el escudo de la orden del Carmen. El conjunto está flanqueado por dos pares de columnas salomónicas de orden corintio con traspilastras en los extremos y un intercolumnio estriado. Las enjutas y el friso se encuentran ocupados por una muy carnosa ornamentación foliada. El entablamento es recto y presenta un rehundimiento en el centro, marcando el eje de la portada.

Sobre la cornisa se apoya un banco que luce al centro un tablero y, como base de las columnas que se levantarán en el segundo cuerpo, aparecen ménsulas. Finalmente, limitando los costados del banco, se pueden observar un par de roleos.

Al centro del segundo cuerpo se abre una ventana rectangular encuadrada por un marco de línea quebrada, muy similar a la que encontramos en el Misterio de la Encarnación, que tiene en las esquinas cuatro anagramas: el de la Virgen María, el de San José, el de San Joaquín y el de Santa Ana, los cuales, junto con el Niño Jesús que se encuentra sobre el frontón de las portadas, complementan la representación de "Los Cinco Señores".<sup>223</sup> En los vacíos que produce la moldura del marco, posee decoración foliada. La ventana está flanqueada por un par de columnas entorchadas, también de capitel corintio, limitadas, a su vez, por un par de pilastras cajeadas, igualmente corintias. El friso, lo mismo que el del primer cuerpo, tiene decoración foliada. Y la cornisa también presenta el rehundimiento central.

Sobre esa cornisa, dentada, se desplanta un frontón roto, que da paso a una peana decorada, sobre la que se apoya precisamente a la figura del Niño Jesús.<sup>224</sup> Como remates, el

<sup>223</sup> Agradezco al doctor Alfonso Manríquez su asesoría para desentrañar esta iconografía. Precisamente para comprender la importancia de "Los Cinco Señores" para la Orden del Carmen, véase: Alfonso Martínez Rosales: El gran teatro de un pequeño mundo..., pp. 284-290. Recuérdese que en el templo del Carmen de San Luis Potosí, el camarín es la "Casa de la Sacratísima Familia de los Cinco Señores".

<sup>224</sup> Concepción Amerlinck de Corsi (Conventos de monjas..., p. 108) afirma que se trata del Santo Niño de Praga, lo cual es posible, pues la historia de ese Santo Niño se inició cuando doña María Manrique de Lara contrajo nupcias con el caballero bohemio Vratislav de Pernstejin, el año de 1556 y llevó consigo a Praga la escultura de cera del Niño. Su hija

frontón posee unos cubos que antaño tuvieron los escudos reales que culminaban con una corona.

Todos los soportes de las portadas son adosados. Las columnas salomónicas del primer nivel son tritóstilas; el primer tercio es recto y está cubierto por decoración foliada, en tanto que en los dos tercios superiores se desarrolla el helicoide de ocho espiras que alcanzan, como he dicho, el capitel corintio. Los senos son desnudos y muy planiformes, en tanto que las gargantas, que son muy angostas y poco profundas, están recorridas por una cadena. Tal como ocurrió con las columnas del templo de San Agustín, el perfil de las cañas es giratorio, lo que, como vimos en otro capítulo, procede de Vignola, en tanto que la idea de recorrer las gargantas con una guía, parece inspirado en Caramuel. Ahora bien, en realidad ambos tratadistas pueden reconocerse únicamente como puntos de referencia, pues no son copias, sino lecturas libres, interpretaciones de esos modelos.

Las columnas entorchadas, son también tritóstilas. Su primer tercio es asimismo recto y está ocupado por decoración foliada. El fuste, recto, de los dos tercios superiores, está recorrida por una guía de hojas en siete vueltas.

Las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua, ya plenamente barrocas, poseen cuatro características principales: el sentido ascensional, el juego de clarooscuro, la riqueza ornamental y el movimiento, como en las primeras obras del barroco novohispano de mediados del siglo XVII, pero con mayores y más ricos instrumentos. La ascensionalidad, la consiguió Cristóbal de Medina al dejar adelantado el muro donde se adosan las columnas entorchadas, respecto al paramento y las pilastras del segundo cuerpo, dando la impresión de que disminuía el número de soportes en los cuerpos altos. Reforzó esa impresión al rematar las portadas con un frontón roto.

El clarooscuro se manifiesta por la presencia de varios elementos: las propias columnas salomónicas, los intercolumnios estriados, los elementos ornamentales, las pilastras cajeadas, el tablero y las ménsulas del banco, el marco de las ventanas, la cornisa

---

Polyxena la regaló al convento de Carmelitas descalzos de Malá Strana el año de 1628 y fue entonces cuando comenzó su devoción. El año de 1655 el Obispo de Praga le colocó la corona de oro que se conserva hasta nuestros días. (Información que debo y agradezco al padre Benjamín, del convento del Carmen de San Angel). Sin embargo, el doctor Alfonso Martínez piensa que esa devoción de todos modos parece muy reciente para encontrarse tan pronto en la Nueva España, de manera que, en su opinión, más bien debe tratarse del "Niño Jesús de Santa Teresa", lo cual me parece más lógico, pues amén de afirmar la devoción de "Los Cinco Señores", de este modo se manifiesta la presencia de la santa de Avila.

dentada y el frontón de línea quebrada: todo contribuye a producir efectos de luz y sombra violentos y contrastantes.

La riqueza ornamental es obvia y parece innecesario reiterarla, pero me parece pertinente recordar que es uno de los instrumentos de los arquitectos virreinales para dar la impresión no sólo de abundancia, sino también de sensualidad.

En cuanto al movimiento, es claro que las portadas parecen bastante retraídas, tímidas en abandonar el paramento. En el primer nivel, ciertamente permanecen con bastante rectilineidad, pero en el segundo, la planta se enriquece bastante, al adelantar, como he dicho, el muro de las columnas entorchadas. Pero el movimiento no solamente se manifiesta en este recurso, sino en el perfil mismo de las portadas que se abren y cierran, siempre a base de líneas rectas, en toda su altura. Finalmente, el hecho de encontrarse entre los estribos de la nave de la iglesia, ayudan a las portadas tanto a acentuar los claroscuros como a imprimirles mayor movimiento en planta.

En contraste con toda esa riqueza del exterior, encontramos que la iglesia es, como he dicho, de una sola nave, de cuatro tramos (no de cinco, como parece de la descripción de Felipe de Santoyo). Cada uno de ellos está separado por medio de arcos de medio punto cubiertos en el intradós por decoración geométrica y se encuentran apoyados por pilastras de capitel dórico, asimismo ocupadas por decoración geométrica. Los dos primeros tramos poseen bóvedas de aristas y el presbiterio, de cañón con lunetos. En el tercer tramo, se levanta la media naranja sobre pechinas, como nos informó Santoyo, y carece de linternilla: es una cúpula sencillísima, sin tambor y con una media naranja muy poco elevada. Como en la época de su dedicación, está decorada con una especie de rayos que, en aquel momento, emanaban de un sol dorado del que pendía una piña; en la actualidad, ni rayos, ni sol, son dorados y la piña ha desaparecido, pero al centro eleva su vuelo una paloma blanca, símbolo del Espíritu Santo.

En el muro poniente se abren tres ventanas rectangulares y un óculo, mientras que en el oriente, existían un óculo, una ventana rectangular y la reja de una antigua tribuna. El coro se encontraba en el extremo norte, mientras el presbiterio se encontraba en el sur, a pesar de las advertencias de los arquitectos del siglo XVII.

En el costado oriente del templo se abren dos portadas: una del siglo XVIII y, la más importante, la del Santo Cristo de Ixmiquilpan: la que conservamos actualmente es del siglo XIX, pero Cristóbal de Medina también había construido una, que al decir de Manuel Rivera Cambas, era "...hermosa y suntuosa..."<sup>225</sup> y que fue sustituida por la que conocemos construida por Antonio González Velázquez y reconstruida por Lorenzo de la Hidalga.

Pero la descripción del templo de Santa Teresa la Antigua no estaría completa si no hiciéramos, por lo menos mención de los suntuosos retablos que tuvo. El mayor, como hemos visto, era salomónico y fue estrenado precisamente para la dedicación del templo el año de 1684.<sup>226</sup> Pero además, tuvo otros que pertenecieron a diversos benefactores del convento: el de Santa Febronia, del relator Ambrosio de la Serna, uno de los herederos del alguacil mayor Cristóbal Bonilla y otro más del padre Loza.<sup>227</sup> Como algunos eran antiguos, es posible pensar que su filiación artística fuera manierista, pero es también probable especular que algunos pudieran ser modernizados al llevarlos a la iglesia nueva.

Pero en otro orden de trabajos realizados por Cristóbal de Medina, sabemos que mientras terminaba la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua, tuvo que reparar nuevamente las bóvedas del convento de la Concepción. En efecto, a pesar de que -como podremos recordar- el año de 1679 había llevado a cabo esa misma labor en las bóvedas del altar mayor, del coro, de la sacristía y de la trasacristía, el 5 de septiembre de 1682 recibió de Antonio de Salcedo, mayordomo y administrador del convento de realigiosas de la Purísima Concepción, un pago de 78 pesos y 2 tomines y medio por "...la obra que hizo en las bóvedas de dicho convento...", de la que otorgó carta de pago el día 24 del mismo mes y año.<sup>228</sup> Por desgracia en el documento no se especifica el tipo de trabajos que llevó a cabo, pero la cantidad que le entregaron no era el total de lo que habían costado las reparaciones, pues el mayordomo aclaró que formaban parte de "...otros tantos que se le estaban debiendo..." De todas formas, para efectuar ese pago, el arquitecto Gaspar de los Reyes realizó un avalúo de las obras, el cual, evidentemente debió resultar a favor de Cristóbal de Medina, pues de otro modo, el mayordomo no hubiera accedido a entregarle el dinero.

<sup>225</sup> Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental..., t. II, p. 140.

<sup>226</sup> Felipe de Santoyo: Mística Diana, pp. 8 r.- 9 r.

<sup>227</sup> Véase también: Concepción Amerlinck: "El exconvento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos", p. 485.

<sup>228</sup> AGN (Bienes Nacionales: 1221, exp. 4, fol. 91 r.- 92 r.).

Y mientras esto sucedía, nuevos problemas se atravesaban en el camino del arquitecto Cristóbal de Medina. Ya hicimos relación de los que se encargó de provocarle don José de Rivera Vasconcelos, pero no fue el único. Al parecer sus propios colegas estaban inconformes con su nombramiento de maestro mayor interino y decidieron relegarlo, de manera que Medina volvió a acudir al virrey para informarle, con cierta falta de modestia, que los arquitectos "...han hecho diferentes juntas sin mi asistencia y que dellas puede provenir daño a la república y a mí no se me guarda lo mandado por la merced de Su Majestad..." por lo que pedía al virrey que despachara otro mandamiento "...para que con las penas que fuere servido...no procedan a ninguna junta sin mi asistencia y que de hacerse se den por nulas..."

El virrey volvió enviar esa petición a Gonzalo Suárez de San Martín quien el 30 de octubre de 1682 respondió que aunque Cristóbal de Medina no tenía la titularidad del nombramiento de maestro mayor, de todo modos "...por la edad y enfermedades..." de Luis Gómez de Trasmonte, el arquitecto Medina servía en todo lo que se le mandaba en las obras de la Catedral y Real Palacio, "...con mucha puntualidad, sin llevar salario..." por lo que cumplía como interino, además lo consideraba uno "...de los arquitectos más peritos..." de la ciudad de México, de manera que en su opinión el virrey podría mandar que Cristóbal de Medina asistiera a las juntas "...y que no se puedan hacer sin su asistencia con apercibimiento que serán nulas y que se les multará...", sin que ello, claro está, impidiera que también asistiera Luis Gómez de Trasmonte "...en todas las que sus achaques le dieran lugar..." Después de tan favorable opinión, el 30 de octubre de 1682, el virrey aceptó enviar mandamiento a los arquitectos para que Cristóbal de Medina Vargas y Luis Gómez de Trasmonte asistieran a las juntas "...con apercibimiento que serán nulas y que los multaré..."<sup>229</sup>

Es muy probable de que, a pesar de que el nombramiento de maestro mayor interino de la Catedral de México tenía ya tres años de haber sido expedido por el virrey y dos de haber sido confirmado por el rey, los arquitectos no tuvieran conocimiento de él hasta el año de 1682 en que Cristóbal de Medina presentó los papeles en la Catedral para hacerlo efectivo, en vista del "impedimento" que padecía Luis Gómez de Trasmonte, pues además

<sup>229</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).



de haberlo relegado de las juntas ese año, el 7 de diciembre el arquitecto Juan Montero, aparejador mayor de la Catedral, solicitó al virrey

...le haga por Su Majestad honra y merced a favor de promoverle a la plaza de maestro mayor [de la Catedral de México]...en la futura y fallecimiento o por justo y legítimo impedimento del maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte que actualmente lo está ejerciendo, en atención a ser la plaza de aparejador mayor que obtiene este otorgante, inmediata y consecutiva de ascenso a la de maestro mayor de dicha Real Fábrica...pidiendo en dicha merced, se revoque otro cualquiera que antecedentemente se haya hecho en dicha plaza de maestro mayor...<sup>230</sup>

refiriéndose, evidentemente, al nombramiento que ya tenía Cristóbal de Medina. No sabemos cuál sería la respuesta del virrey, pero Juan Montero continuó en la plaza de aparejador mayor de la Catedral de México hasta el día de su muerte.<sup>231</sup>

Respecto a la afirmación del maestro Montero en cuanto a que la plaza de aparejador mayor era "...inmediata y consecutiva de ascenso a la de maestro mayor..." no era del todo real. Ciertamente hubo maestros mayores que la obtuvieron de esa manera, por promoción del cargo, como Juan Gómez de Trasmonte en 1632,<sup>232</sup> Luis Gómez de Trasmonte en 1656<sup>233</sup> y Felipe de Roa en 1699;<sup>234</sup> pero también se dio el caso de concursos de oposición para obtener el cargo, como sucedió con Andrés de Concha entre 1598 y 1601.<sup>235</sup> Claro que en honor a la verdad, la costumbre fue ciertamente que los virreyes nombraran a los aparejadores mayores como maestros mayores a la muerte de estos últimos, pero Cristóbal de Medina rompió con esa tradición al adelantarse a los acontecimientos y en lugar de esperar a que falleciera Luis Gómez de Trasmonte para ser quizás nombrado aparejador mayor y después volver a esperar a que muriera el nuevo maestro mayor (tal vez Juan Montero) para posiblemente ser nombrado maestro mayor, pidió, como hemos visto,

<sup>230</sup> AGI (Audiencia de México: 2708). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 155-156.

<sup>231</sup> AGN (Bienes Nacionales: 381, doc. 18, fol. 1 vto.- 4 r.). Dato del IIE, publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 155-156 y 329: Testamento de Juan Montero, 5 de enero de 1695: "...maestro de arquitectura y aparejador mayor de la real fábrica material de esta Santa Iglesia Catedral..."

<sup>232</sup> AGI (Audiencia de México: 150, ramo 6). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 78-79.

<sup>233</sup> AGI (Audiencia de México: 2708). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 92.

<sup>234</sup> AGI (Audiencia de México: 560). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 172.

<sup>235</sup> AGI (Audiencia de México: 24, ramo: duplicados, doc. 62). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 69, 343-345.



directamente el interinato, “en las ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte”, lo que, por lo visto, nadie esperaba y a todos sorprendió. Además, al parecer tuvo la audacia de mantenerlo oculto de sus colegas, seguramente para evitar el riesgo de que pudieran poner remedio a tiempo.

Pero no por haber tenido que enfrentar problemas Cristóbal de Medina detuvo su trabajo, después de todo, cada uno lo fue resolviendo por la vía de la única persona que podía hacerlo: el virrey. Además, por lo visto sus relaciones con las autoridades civiles crecían cada día más, pues el 18 de enero de 1683 se le cita en un documento relativo a las obras de aderezo de la calzada de la Piedad, como “alarife mayor de esta ciudad” de México,<sup>236</sup> lo que quiere decir que ya había logrado relacionarse también con el Ayuntamiento.

En otro orden de información, sabemos que el 26 de julio de aquel año de 1683, presentó la memoria y condiciones para concluir la sacristía y realizar algunas otras obras en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Respecto a la sacristía, en ese documento sólo se afirma que tendría que “...fenecer el entablado y asimismo fenecer el azulejo en todo su contorno” y sobre esa sacristía se habría de construir la vivienda del sacristán, que antes dormía en la tribuna de la iglesia. Pero además, se había construido una antesacristía nueva y entonces la sacristía vieja se habría de arreglar para que quedara acorde con esa nueva antesacristía, de manera que su puerta se habría de levantar “...al peso de la antesacristía...”, pero reutilizando la misma puerta de madera. También se levantaría “...lo jondo que tiene, dejándola al peso de la antesacristía nueva...” y su techo sería envigado “...de cuartones, sobre sus soleras y zoclos...” y la dejaría encalada, blanqueada y con sus cenfas de almagre.

La “alcoba” que se había formado en la tribuna de la iglesia, “...se ha de aferrar con tablonés...” y se le abriría una “puertecilla”, por supuesto también se blanquearía y se le pondrían sus cenfas de almagre.

En la capilla “...que llaman de Córdoba, que está en la iglesia...” se pondrían ocho vigas que se estaban cayendo, entablándolas y enladrillándolas.

---

<sup>236</sup> AGI (Audiencia de México: 471).

Las dos capillas que estaban en el cementerio se tendrían que terminar, en ellas faltaban paredes, techos, pretilos y canales, "...dejándolas blanqueadas por dentro y fuera, echándole sus puertas de verjas y las ventanas de lo mismo".

Finalmente, las dos "casitas de novenas" se tendrían que encalar y blanquear, además de entablar los suelos bajos "...con estapalucas sobre soleras y zoclos de calicanto..."

Isidro Sariñana, canónigo de la Catedral de México y encargado de las obras del Santuario, que había sido electo obispo de Oaxaca, pidió licencia al arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas para que se realizaran a destajo las obras del Santuario -pues él tenía que salir para Antequera- y además, para que se le pagara a Cristóbal de Medina 1,000 pesos de contado y 1,800 entregándole cada semana 150 pesos, los cuales le iría entregando José de Alcocer, "podatario" de obispo. En esa solicitud, Sariñana explica que se estaba contruyendo

...la sacristía nueva y casa de novenas, reparando las bajas y labrando sobre la sacristía una sola vivienda para el sacristán que vivía antes en la tribuna, la cual se ha aderezado y techado de nuevo, y...fabricar casas de novenas altas, que son necesarias y nunca las ha tenido aquel santuario...

El 3 de agosto de aquel año de 1683, el arzobispo concedió la licencia para que se escriturara el compromiso de realizar las obras reseñadas por Isidro Sariñana y enumeradas en la memoria presentada por Cristóbal de Medina. La escritura entonces se otorgó el día 5 del mismo mes y en ella sólo se agregó que a la sacristía nueva se le pondría

...la pileta de azulejos con sus cañuelos y llaves de bronce en que se laven las manos los sacerdotes para celebrar el Santo Sacrificio de la Misa...

El precio en el que se concertaron los trabajos fue, como he dicho, de 2,800 pesos, pero el total de lo hecho más lo que se escrituraba en ese momento ascendía a la cantidad de 5,000 pesos. Los pagos se le harían conforme a lo acordado por Isidro Sariñana y la obra tendría que estar terminada en cuatro meses: Medina afirmó que la entregaría el día 5 de diciembre, lo que seguramente ocurrió porque el 18 de enero de 1684 don Cristóbal extendió una carta de pago por los 1,800 pesos que José de Alcocer, podatario de Sariñana

le había pagado haciéndole entrega de 150 pesos cada semana a partir del 5 de agosto del año anterior.

Pero además, el 22 de enero de 1684 el bachiller Jerónimo de Valladolid, mayordomo y administrador del Santuario de Guadalupe informó al arzobispo que había pagado a Cristóbal de Medina 156 pesos 4 tomines por las “mejoras y remiendos” que hizo en el techo de la “sacristía antigua”, tabique nuevo, “ventana que se abrió de nuevo para la luz del pasadizo”, “rafas que se echaron en otros dos tabiques de la habitación del licenciado Marín”, sacristán de la Basílica, “basas de cantería que se echaron a la puerta principal de dicha habitación y aderezo de dos puertas” y cuatro vigas que se echaron en la capilla del Santo Cristo. El gasto ya estaba hecho, por lo que Valladolid solicitó al arzobispo que aprobara ese pago. Por razones absolutamente desconocidas, la petición llegó a manos del arzobispo hasta el 2 de octubre de 1692 (ocho años después) y, por supuesto, la aprobó.<sup>237</sup>

En concreto, lo que sabemos realmente de estos trabajos es que se compondría el techo de las capillas de Córdoba y del Santo Cristo que estaban en la iglesia, se arreglaría la “alcoba” en que se había convertido la tribuna de la basílica, se terminarían de construir las “casas” o “salas” de novenas en el piso bajo y se construirían otras en la planta alta y se pintarían y se enrejarian las dos capillas del cementerio. Ya se había contruido una nueva antesacristía y se estaba contruyendo una sacristía nueva que tendría azulejo “en todo su contorno”, seguramente en el guadapolvo, y una pileta, asimismo de azulejos, con sus llaves de bronce. La sacristía vieja también se arreglaría levantando su altura para dejarla al mismo nivel de la antesacristía nueva, y probablemente se le daría un uso diferente. De todo ello, lo más importante es el hecho de que las capillas de Córdoba y del Santo Cristo, tenían techumbre de madera, como lo tenía todo el antiguo templo, el anterior, por supuesto, al construido a fines del siglo XVII y principios del XVIII.

Ese templo fue, cronológicamente el segundo contruido para la Virgen de Guadalupe. Tal como lo relata Francisco Sedano,

el primero en que se colocó la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe fue de adobe. Se fabricó en el lugar que está ahora la iglesia que llaman vieja y sirve de parroquia a los indios. Se dedicó y estrenó no el 26 de diciembre de 1531 como cree el vulgo, sino

<sup>237</sup> AGN (Bienes Nacionales: 457, exp. 1, fol. 256 r.- 257 r.).

el 26 de diciembre de 1533...En este templo se veneró Nuestra Señora durante 89 años...

El segundo templo, de hechura de artesón, se fabricó donde ahora está la iglesia Colegiata; se dedicó el año de 1622, y en él se veneró la Santísima Señora durante 73 años.<sup>238</sup>

Como comentó Antonio Pompa y Pompa, la historia fue la siguiente: el Cabildo de la Catedral celebrado el 29 de agosto de 1600 determinó trasladar el Santuario al lugar en el que actualmente se encuentra la iglesia de principios del siglo XVIII. La primera piedra fue colocada "...el domingo 10 de septiembre de aquel año, en que era celebrada la Natividad de Nuestra Señora..."<sup>239</sup> para que al fin fuera dedicado "...por el mes de noviembre de mil seiscientos y veinte y dos años", como afirmó fray Francisco Florencia.<sup>240</sup>

La mejor descripción de aquel Santuario del siglo XVII la realizó precisamente el padre Florencia y conviene recordarla para poder comprender mejor la importancia de los trabajos que realizó en él Cristóbal de Medina. De acuerdo con ese autor, el templo

es de bastante capacidad y de hermosa arquitectura, con dos puertas, una que mira al Poniente por un costado y sale a un espacioso cementerio, hermoseado su muro de almenas, el cual por aqueste lado tiene una entrada capaz, y desahogada, que mira a la plaza, con una bellísima Cruz de cantería, que hace labor en ella. Otra al Mediodía, que tiene casi enfrente a México, con su portada y dos torres, que acompañan vistosamente su arquitectura. El techo es de madera de tixera, de artesones curiosamente labrados, con más esmero en la Capilla Mayor, que es una piña de oro donde estaban pendientes más de sesenta lámparas de plata, grandes y pequeñas. El Altar Mayor a la parte del Norte, tiene su retablo de tres cuerpos, en la escultura de buen arte, en lo dorado, y estofado en todo primor. En medio de él está un Tabernáculo de plata maciza, de más de trescientos y cincuenta marcos de peso, cuya materia con ser tanta y tan preciosa, cede a los primores del arte, con que está labrado.

En éste está colocada la Santa Imagen, debaxo de puerta y llave, y es la puerta de dos bellas lunas de cristal, tan grandes, que cogen la imagen de pies a cabeza, demás de dos ricos velos, o cortinas, con que está retirada a la vista, quando no se dice Missa en el Altar Mayor, o cuando no hay personas de respecto, que para velar ante Ella, piden se corran, y entonces se encienden las luces del Altar, para mayor adorno y reverencia.<sup>241</sup>

<sup>238</sup> Francisco Sedano: Noticias de México, t. III, pp. 82-83. Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental..., t. II, p. 289.

<sup>239</sup> Antonio Pompa y Pompa: Album del IV Centenario Guadalupano, p. 182. Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental..., t. II, p. 289.

<sup>240</sup> Fray Francisco Florencia: La estrella del norte de México, pp. 22-23.

<sup>241</sup> Idem.

Según Efraín Castro ese hermoso artesón fue realizado por Juan Pérez de Soto y concluido el año de 1621,<sup>242</sup> en tanto que el padre Florencia nos informa que el tabernáculo fue costeado en gran parte por el virrey marqués de Salvatierra.<sup>243</sup> Siendo el artesón tan antiguo, era lógico que para 1683 necesitara reparaciones y, siendo tan bella e importante obra, se contratara a uno de los mejores arquitectos de la ciudad de México.

En cuanto a las "casas de novenas", no podríamos precisar sus características concretas, pero en el plano de la ciudad de México conocido como Biombo de los Condes de Moctezuma, aparece la portada poniente, precisamente como la describió el padre Florencia, con el cementerio y una cruz. Allí, al extremo norponiente de la iglesia, se aprecia una construcción de dos plantas con techo plano y ventanas cuadradas, que tal vez fueran esas "casas de novenas". Su función la explica Cayetano Cabrera y Quintero como "...hospedería de los que van a hacer Novenas a Nuestra Señora." El, lógicamente se refiere a las que existían en la basilica dieciochesca, y en ella, esas casas habían sido mudadas al oriente.<sup>244</sup> Por su parte, Delfina López Sarrelangue afirma que "hasta 1750, los virreyes de la Nueva España fueron recibidos y cumplimentados por la Real Audiencia y la nobilísima ciudad en una casa de novenas que poseía el santuario de Guadalupe"<sup>245</sup>, confirmando la función de hospedería de ese edificio.

Pero en el año de 1683 Cristóbal de Medina también participó en otra obra importante: el hospital de Jesús. El 11 de agosto de ese año presentó una Memoria y Condiciones para reparar la escalera principal que subía a los claustros. El cubo de esa escalera estaba techada con madera y toda su tablazón estaba podrida, pero las vigas eran de cedro y estaban en buen estado,

...y así por esta razón, como por ser la obra de tijera tan permanente y conocerse sin daño ninguno y no convenir el golpear las paredes y desunir los arcos sobre que carga dicha tijera...

<sup>242</sup> Efraín Castro Morales: "El Santuario de Guadalupe de México, en el siglo XVII", p. 72.

<sup>243</sup> Fray Francisco Florencia: La estrella del norte de México, pp. 22-23.

<sup>244</sup> Cayetano Cabrera y Quintero: Escudo de Armas de México, p. 378.

<sup>245</sup> Delfina López Sarrelangue: Una villa mexicana en el siglo XVIII, p. 71.



además de la conveniencia de aprovechar las vigas, canes y tablazón que tenían dentro de la obra del hospital, "...para ejecutar el techo cuadrado...", Cristóbal de Medina opinó que "...convenía dejar dicha tijera, con declaración que no se había de enladrillar como estaba antes, sino que había de ser plomada respecto de que el ladrillo pudre la tijera..." Según el maestro Medina, la plomada

...es lo que reconozco por más perpetuo y la experiencia lo tiene bien demostrado en todos los templos que son de plomada en esta ciudad, de cien años a esta parte, que es el convento de Señor San Francisco y Señor Santo Domingo y otros muchos de esta ciudad...

El comentario no deja de ser curioso puesto que él había practicado el enladrillado en todas sus obras cubiertas con madera, sin embargo, parece que hasta ese momento el mejor avance tecnológico en la construcción era precisamente la utilización del plomo como un impermeabilizante efectivo para las techumbres.

Como quiera, los artistas que pusieron la plomada en la techumbre de la escalera del hospital de Jesús fueron los maestros organeros Hernando Vidal y su sobrino Juan Vidal Moctezuma, este último "...fue el que feneció dicha obra..." la cual tuvo un costo de 774 pesos y 3 reales,

...sin que en dicha cantidad entre la tablazón de los cuatro lados y los cuatro ochavos de las pechinas que se hicieron nuevos de cedro, por estar podridos...

Además, Cristóbal de Medina afirmó que había hecho a su costa "...las cuatro paredes de cal y canto sobre que carga dicha tijera con sus cuatro tarjeas que reciban las aguas para que caigan al patio...", lo que tuvo un precio de 350 pesos.

De acuerdo con la memoria, toda esta obra ya estaba hecha, sólo faltaba "...el caño de la calle que va del patio a la acequia, que éste no se ha hecho respecto de las aguas que salen de dicho patio, el cual se hará luego que dé lugar el tiempo..."<sup>246</sup>

Lo que se desprende de este documento es que la escalera principal del hospital de Jesús estaba cubierta con techumbre de madera en forma de tijera, apoyada sobre arcos.

<sup>246</sup> AGN (Hospital de Jesús: 247, 2o. atado, fol. 66 r.). Documento publicado por: Eduardo Báez Macías: El edificio del hospital de Jesús, pp. 52, 143-144.



Cristóbal de Medina propuso mantener la idea del techo de madera, pero "cuadrado", es decir, a cuatro aguas, culminado, lógicamente, en chapitel y apoyado igualmente sobre cuatro arcos torales, cuyas pechinas estarían cubiertas con madera de cedro: un tipo de techumbre que mucho nos recuerda las llamadas cúpulas encamonadas creadas por fray Lorenzo de San Nicolás y muy generalizadas en España.

Pero volviendo a la obra de Cristóbal de Medina, tenemos que el 12 de marzo de 1684 el arquitecto recibió una significativa carta del arzobispo de México, don Francisco de Aguiar y Seijas, que a la letra decía:

Mucho deseo que la obra de los cuartos del Oratorio de San Felipe Neri tenga muchos aumentos y teniendo, como tengo, noticia de que el doctor don Joan de Narváez está con ánimo de hacer un cuarto a su costa, ningún medio será mejor para conseguirlos que la disposición y magisterio de Vuestra Merced que lo sabrá acomodar en provecho y creces de el Oratorio, y así suplico a Vuestra Merced que si no se halla embarazado lo asista, que lo estimaré mucho...Estimaré mucho todo el cuidado de los aposentos de San Felipe Neri.<sup>247</sup>

Mucho le interesaba, ciertamente, al arzobispo la construcción del claustro de San Felipe Neri, pues el 18 de mayo del mismo año volvió a enviar otra carta al arquitecto Medina en la que insistía en que:

La de Vuestra Merced del primero del pasado recibí muy retrasada, y han sido tantas las ocupaciones que no han dado lugar a escribir a Vuestra Merced suplicándole que ponga todo empeño en la conclusión de la obra de los cuartos de San Felipe Neri, que aunque no tengan los señores sacerdotes del Oratorio al presente para dar a Vuestra Merced de nuevo y satisfacer a Vuestra Merced lo suplido, luego que llegue a esa ciudad lo ajustaré yo, pues ha de mirar Vuestra Merced esa obra como mía, y suplir a doblar la gente y materiales para la perpetuidad que deseo, pues todo lo satisfaré en persona...A presto nos veremos con el favor de Dios.<sup>248</sup>

Como bien narró Francisco de la Maza, fue en el año de 1657 cuando don Antonio Calderón Benavides, "sobre de ser muy galán, de muy linda cara y muy rico..." fundó, con un grupo de amigos "...la Unión Ilustrísima de San Felipe Neri..." en la iglesia de San Bernardo. Debido a que la iglesia era muy pequeña, se mudaron a la capilla de la Soledad de

<sup>247</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).

<sup>248</sup> Idem.

la iglesia de Balvanera donde estuvieron tres años. Para facilitar los trámites de fundación del convento en 1661 erigieron un hospicio para sacerdotes ancianos y, finalmente, se mudaron a la calle del Arco de San Agustín, cerca de una casa antigua donde se decía que había nacido San Felipe de Jesús. Pese al tan insigne y piadoso uso que se le atribuía, la casa fue demolida para construir una iglesia bajo la advocación de San Felipe Neri.<sup>249</sup> Como todos los edificios de aquella época, el conjunto conventual fue reconstruyéndose y ampliándose continuamente. Vayamos a la historia del claustro en la segunda mitad del siglo XVII.

Julián Gutiérrez Dávila, en sus Memorias históricas de la Congregación de el Oratorio de la ciudad de México relata que al ser nombrado el padre doctor Juan de la Pedroza prefecto de la Orden,

halló...la material fábrica del Oratorio en mucho mejor estado de el que halló cuando de el siglo trasladó su habitación a nuestra casa; pues de un pequeño Oratorio, que era entonces, con la techumbre de madera, hallábase acrecentado con Capilla mayor, y Crucero, edificio todo de bóvedas, que sobre los antiguos muros había levantado el arte, y costado la grande munificencia de el Señor Dean Dr. D. Diego de Malpartida y Centeno; pero no siendo aún todavía tan capaz, que pudiesen en ella sin estorbarse, concurrir los Sacerdotes a administrar el Sacramento de la Penitencia, y celebrar los divinos oficios, construyó a sus lados los dos cañones o naves que tenemos ya referidos...Edificó también un claustro aunque no grande, primoroso, alto y bajo, y en lo bajo de bóveda, todo él de cantería bien labrada, con algunas salas en lo bajo, y en lo alto quatro viviendas, y cada una con dos piezas bien capaces, para que los Clérigos que las habitasen, viviendo con alguna comodidad y desahogo, no estrañasen tanto la habitación de sus casas; que a los que quería operarios, no los solicitaba oprimidos. Construyó también sobre uno de los atrios, en un sitio retirado de la común vivienda, dos pequeños aposentos, con una bien aseada Capilla (con tribuna correspondiente a la Iglesia) primorosa y devotamente adornada; que hoy sólo se hallan destinados para si alguno de los nuestros quiere retirarse algunos días a tener sus espirituales ejercicios, que con tanto fruto de las almas introduxo el pecho abrazado de el esclarecido Pathriarca S. Ignacio.<sup>250</sup>

Ya en otros estudios he planteado el problema que se presenta a la lectura de las cartas que el arzobispo envió a Cristóbal de Medina, pues Francisco de la Maza, apoyado en un documento publicado por Manuel Sánchez Santoveña y en la crónica de Gutiérrez Dávila

<sup>249</sup> Francisco de la Maza: Los templos de San Felipe Neri de la ciudad de México..., pp. 8-19.

<sup>250</sup> Julián Gutiérrez Dávila: Memorias históricas de la Congregación de el Oratorio de la ciudad de México, parte II, lib. I, capítulo IX, p. 20.

supone que este claustro fue ejecutado hacia el año de 1692 por Diego Rodríguez o el padre Juan de la Pedroza.<sup>251</sup> Si ahora sabemos que Medina intervino en este claustro, pudiera ser que la obra fuera más antigua de lo que se suponía, pues desde el punto de vista formal, el claustro que conservamos es muy similar a otras obras que construyó Cristóbal de Médina y a algunas más, que le he atribuido.

El claustro principal de San Felipe Neri está constituido por cuatro paños que se comunican al patio por medio de arcos de medio punto. En los dos niveles que tiene, los arcos están apoyados sobre jambas con impostas a las que se adosan pilastras. Estas tienen a media altura un capitel dórico que se forma por la extensión de la imposta hacia la parte frontal. Sobre ese capitel, se prolonga la pilastra hasta la cornisa, como una especie de anticipo de la continuación de las jambas hasta las cornisas, tan frecuentes en la arquitectura civil del siglo XVIII. Las jambas, las pilastras y los arcos (tanto en el extradós como en el intradós) se encuentran totalmente almohadilladas, siguiendo el diseño que se realizó en la paramento del Misterio del Rosario dedicado a la Encarnación y en las portadas del atrio del templo de Santo Domingo, al mismo tiempo que anuncian el que encontraremos en la portada lateral de la parroquia de Santa Catalina, esto es: una sección con un sillar horizontal y en la otra dos verticales. Las enjutas están ocupadas por hojas de acanto. Las cornisas de ambos pisos son rectas y sólo se permiten salientes a la altura de las pilastras, para insistir en su presencia. El claustro bajo está cubierto por bóvedas de aristas y el alto, por una techumbre de viguería de madera. Los vanos de todo el claustro tienen enmarcamiento recto, de cantería, con excepción de una claraboya octogonal que se encuentra en uno de los extremos del claustros, que tiene un marco alhomadillado. Finalmente, el arranque de la escalera está constituido por un sólo arco de medio punto, cajeado, sobre jambas con impostas, y el desembarque, consta de dos arcos de medio punto cajeados, apoyados sobre jambas cajeadas con impostas, en tanto que en las enjutas lucen hojas de acanto.

<sup>251</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 124-125. Apud: Efraín Castro Morales: "Los maestros mayores de la Catedral de México", p. 142. Francisco de la Maza: Los templos de San Felipe Neri de la ciudad de México..., pp. 21, 24. Manuel Sánchez Santoveña: "La ciudad de México y el patrimonio histórico", pp. 494-495.

El documento publicado por Manuel Sánchez Santoveña corresponde al año de 1696 y en él, el arquitecto Diego Rodríguez describe la habitación de los oratorianos de la siguiente manera:

la vivienda que habitan los señores sacerdotes se compone por lo bajo de su zaguán o portería, patio donde toman uso y entradas las puertas del Oratorio, o iglesia, y dos pórticos; una escalera por lo alto y sus corredores que dan uso a una pieza grande que sirve de librería y cinco piezas en que habitan hoy los cinco señores sacerdotes y esto es lo que vi se haya fabricado...<sup>252</sup>

Es decir que si el patio ya existía, podemos suponer que por lo menos uno de los claustros también. Ciertamente en ese mismo documento se dice que Diego Rodríguez tenía

...hecha planta (para dos claustros), un patio, veinte y tres piezas de aposentos, dos escaleras, la una a mano izquierda y la otra a la derecha...con cincuenta piezas, las principales son doce y se componen de aposento, dormitorio y zotehuela y las restantes son de librería, dos tribunas, oratorio secreto...<sup>253</sup>

sin embargo, todo ello parece referirse a ampliaciones del edificio, pues ni siquiera se propone sustituir el claustro ya existente. Por lo tanto, es claro que, aunque pequeño, el claustro que conoció Diego Rodríguez en 1696 fue el construido por Cristóbal de Medina y, como he dicho, por sus características, debe ser el que se conserva hasta ahora.

Pero vayamos de nuevo a la obra de Cristóbal de Medina. El 20 de agosto de 1684, Manuel Escalante y Mendoza, obrero mayor de la Catedral de México, expuso al rey Carlos II lo siguiente:

...he reconocido que sobre la perfección y excelencia a que han llegado todas las capillas con la sumptuosidad de coraterales hace menos falta el cumplimiento de las obras exteriores y se echa notablemente de menos el altar mayor de la capilla de Vuestra Majestad, y aunque se ha deseado poner en ejecución su fábrica y pedido a Vuestra Majestad se determine por parte de esta Santa Iglesia, no se han podido hallar medios para su costo, que no sean de hacienda real, según lo tiene Vuestra Majestad mandado discurrir al virrey y al Cabildo, ofreciéndoseme proponer a Vuestra Majestad se podrá costear el dicho altar mayor con los propios de dicha fábrica material, sin

<sup>252</sup> Manuel Sánchez Santoveña: "La ciudad de México y el patrimonio histórico", pp. 494-495. Francisco de la Maza: Los templos de San Felipe Neri de la ciudad de México..., p. 22.

<sup>253</sup> Manuel Sánchez Santoveña: "La ciudad de México y el patrimonio histórico", pp. 494-495. Francisco de la Maza: Los templos de San Felipe Neri de la ciudad de México..., p. 22.

otro inconveniente que el de suspender la guarnición de las puertas y obra de las torres, interin que se concluye el altar de la capilla real...<sup>254</sup>

En aquel momento no tuvo ninguna repercusión esa solicitud, sin embargo, el mismo Escalante y Mendoza volverá sobre el asunto el año de 1686. Sin embargo, la importancia de presentarlo en este momento es para conocer el estado en que se encontraría el trabajo de los arquitectos que participaban en la construcción de la Catedral de México, entre ellos, Cristóbal de Medina.

Don Manuel de Escalante y Mendoza, había llegado a la administración de la Catedral con el cargo de obrero mayor a la muerte de José de Rivera Vasconcelos, de manera que fue necesario que Cristóbal de Medina presentara al nuevo obrero mayor toda la documentación pertinente para que lo tuviera por maestro mayor "...durante el impedimento de Luis Gómez de Trasmonte...", con un mandamiento del virrey conde de Paredes, fechado el 5 de septiembre de 1684, el cual, por supuesto, aceptó don Manuel Escalante y Mendoza y aprovechó para advertir al arquitecto que "...respecto de que la actual [enfermedad] que tiene impedido al dicho Luis Gómez de Trasmonte es al parecer perpetua...", asistiera a las obras de la Catedral "...desde luego con la puntualidad y desvelo que necesita, con apercibimiento que de lo contrario, se dará cuenta al superior gobierno y se proveerá lo que convenga..." y, además, acudiera ante el escribano Bernabé Sarmiento de Vera "...a hacer juramento de usar bien y fielmente el dicho oficio..."<sup>255</sup>

Como nos podemos dar cuenta, ya se veía venir la muerte de Luis Gómez de Trasmonte, de manera que se sintió la necesidad de establecer un compromiso serio por parte de Cristóbal de Medina para ejercer el cargo de maestro mayor de la Catedral de México. Así, en obediencia de lo mandado por Manuel Escalante y Mendoza, el maestro Medina acudió con Bernabé Sarimiento de Vera y juró

...a Dios Nuestro Señor y a una Señal de la Cruz, según Derecho, de usar bien y fielmente y sin fraude alguno el oficio y cargo de maestro mayor de la real fábrica material de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de México, en dichas ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte...<sup>256</sup>

<sup>254</sup> AGI (Audiencia de México: 810).

<sup>255</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).

<sup>256</sup> Idem.

Al mismo tiempo, el escribano le notificó el mandamiento del arzobispo y Cristóbal de Medina

...dijo le oye y que lo obedece y está presto, en su conformidad, a asistir y maestrear dicha obra en todo lo que se necesitare y ofreciere, con puntualidad, sin omisión alguna, así por ser muy de su obligación, como por redundar en servicio de ambas majestades...<sup>257</sup>

Más aún, hubo necesidad de certificar el momento en el cual Cristóbal de Medina "...dio principio a usar..." el oficio de maestro mayor "...por ausencias y enfermedades del dicho maestro Luis Gómez de Trasmonte...", momento que en realidad sería el segundo, pues como hemos visto, desde 1682 había de hecho comenzado a poner en práctica ese nombramiento. Como quiera que sea, el 11 de septiembre de 1684, Bernabé Sarmiento de Vera testimonió que el arquitecto Medina asistió

...hoy dicho día, viendo obrar una de las puertas principales de dicha Santa Iglesia Catedral, que cae a la parte de la plaza mayor de esta ciudad, en cuya fábrica se está entendiendo de presente, asistiendo a ella los maestros Joan Montero, aparejador mayor de dicha real fábrica y Nicolás de Aragón, sobrestante mayor della, que se hallaron presentes a lo referido, y después en su compañía fue el dicho Cristóbal de Medina a ver y reconocer el taller donde se labra la piedra de cantería para dicha fábrica y de allí pasó a reconocer las bodegas de cal y materiales...<sup>258</sup>

Esta información es interesante, pues resulta claro que, de hecho, Cristóbal de Medina no intervino en la construcción de la Catedral de México entre 1682 y 1684, y, en vista de la enfermedad que padecía Luis Gómez de Trasmonte, parece que el peso de la obra recayó en Juan Montero y en Nicolás de Aragón. Esto confirma la declaración que hizo Juan Montero en su Información testimonial, redactada del 7 al 11 de septiembre de 1684 para optar al cargo de maestro mayor de la Catedral de México, en la cual afirma que "...intervino en la prosecución de la puerta principal de enmedio desde la segunda cornisa hasta el tablero del escudo de las armas reales..." y que levantó las portadas procesionales "...cogiéndolas o formándolas desde su principio y se van continuando..."<sup>259</sup> Como ya mencioné en otro

<sup>257</sup> Idem.

<sup>258</sup> Idem.

<sup>259</sup> Efraín Castro Morales: "Juan Montero, ensamblador y arquitecto novohispano del siglo XVII", pp. 24-26.



estudio, respecto a la portada del Perdón, es probable que lo que estuviera construyendo fuera el tercer cuerpo,<sup>260</sup> proyectado desde 1672 por Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera y el cual quedó inconcluso.<sup>261</sup> Y, en cuanto a las portadas procesionales, con seguridad sería el primer cuerpo, que Juan Montero debió iniciar entre 1682-1683 y se concluiría en 1684.<sup>262</sup>

Luis Gómez de Trasmonte falleció el 28 de septiembre de 1684<sup>263</sup> y entonces, pese a la solicitud presentada por Juan Montero en 1682 y a la Información testimonial que elaboró en 1684, el 3 de octubre de 1684, el virrey conde de Paredes, otorgó a Cristóbal de Medina el nombramiento de maestro mayor titular de la Santa Iglesia Metropolitana con un salario de 700 pesos, más casa habitación "...y es dentro de el patio de la dicha Santa Iglesia..."<sup>264</sup> y al mismo tiempo lo nombró obrero mayor de las Casas Reales, con salario de 200 pesos.<sup>265</sup>

Por estos nombramientos, los arquitectos debían pagar un impuesto conocido como "media anata". En el caso del de obrero mayor de las Casas Reales, el 11 de octubre de aquel año de 1684, Gonzalo Suárez de San Martín declaró que Cristóbal de Medina no debía "...cosa alguna...respecto a que el salario que se le señala por esta ocupación no se le ha de pagar de Real Hacienda, sino de los efectos extraordinarios que están asignados para su paga, y ser esta resolución conforme al nuevo arancel..."<sup>266</sup>

En cambio, por el nombramiento de maestro mayor de la Catedral se le asignaron 500 pesos de media anata por 700 pesos de salario anual y 300 en que "...está regulada la casa...". Respecto a la forma en que Medina realizó ese pago, las noticias son confusas, pues en un documento firmado por Sebastián Guzmán, Antonio Deza Ulloa y Nicolás del Rosal y Ríos, fechado el 20 de octubre de 1684, se afirma que "...afianzó la otra mitad y última paga de esta regulación, conforme a billete de el señor oidor, licenciado Gonzalo Suárez de San Martín, ques privativo de esta renta, a la cual no debe el contenido cosa alguna por sí, ni

<sup>260</sup> Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México", pp. 86-89.

<sup>261</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 96, 348-352. Apud: AGI (Audiencia de México: 46, ramo 4, doc. 41-A).

<sup>262</sup> Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México", pp. 89-91.

<sup>263</sup> ASM (Libro de difuntos españoles, años 1621-1686, fol. 213 vto.). Documento publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 91, 309.

<sup>264</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).

<sup>265</sup> Idem.

<sup>266</sup> Idem.

como fiador...<sup>267</sup> Pero en otro manuscrito fechado el 23 de octubre del mismo año, certificado por los oficiales reales y firmado por Gonzalo Suárez de San Martín, se dice que el arquitecto había dado dinero "...por la mitad y primera paga y ha dado fianza por la otra mitad, segunda y última..."<sup>268</sup>

Como quiera que sea, es claro que mientras por el nombramiento de obrero mayor de las Casas Reales quedó libre del pago de la media anata, por el de maestro mayor de la Catedral de México, Cristóbal de Medina tuvo que pagar 500 pesos, los cuales, aparentemente cubrió en dos pagos de 250 pesos cada uno. Pero valió la pena, pues a partir de ese momento, ya podía considerarse maestro mayor titular de la Catedral de México, y para ejercer el cargo, con todas las de la ley, sólo faltaba la confirmación real, que no tardaría en solicitar, como veremos después.

Ya con el nombramiento de maestro mayor de la Catedral, Cristóbal de Medina continuó con la construcción de las portadas procesionales. Como ya he dicho en otro estudio, entre 1684 y 1689 debió levantarse el segundo cuerpo de esas portadas, ya bajo la maestría mayor del arquitecto Medina,<sup>269</sup> suposición que se refuerza por el hecho de que en junio de 1688 don Manuel Escalante y Mendoza declaró que bajo su mayordomía, que se inició precisamente en 1684 a raíz de la muerte de don José de Rivera Vasconcelos, había "...levantado dos retablos de las portadas laterales de piedra de cantería entallada..."<sup>270</sup>, sin embargo, tratemos de precisar un poco más las fechas. Como dije antes, en carta del 22 de abril de 1686 que envió Diego de Malpartida Centeno al rey, aclara que faltaban dos portadas: "...una que cae a la calle del Reloj y otra a la plazuela que llaman de los Talabarteros...", o sea, las del crucero, lo que quiere decir que, por lo menos en su opinión, ya no necesitaban hacer ningún trabajo en las portadas procesionales, idea que se reafirma por el hecho de que, como veremos más adelante, en 1689 se reunieron varios arquitectos, entre ellos, Cristóbal de Medina y Juan Montero para deliberar lo que convenía realizar en la obra después de concluir "...la portada lateral que cae a la plazuela de el Marqués o Talabarteros", es decir, la portada poniente del crucero, y lo que determinaron fue levantar

<sup>267</sup> Idem.

<sup>268</sup> Idem.

<sup>269</sup> Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la catedral de México", pp. 89-91.

<sup>270</sup> Diego Angulo Iniguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, p. 165, Apud: AGI (Audiencia de México: 810).

la torre poniente, entre otras cosas que precisaré más adelante, porque era necesaria "...para unir y trabar las portadas de la fachada principal..." y levantar en todo su grueso los estribos "...para que así puedan coronarse las dichas portadas de la fachada..."<sup>271</sup> Esto es, que si sólo les faltaba el coronamiento a las portadas de la fachada principal, los dos primeros cuerpos ya estaban contruidos y lo estuvieron antes de concluir la portada poniente del crucero, o sea, antes de 1689. Todos estos datos me hacen pensar que quizá las portadas procesionales se contruyeron entre 1684 y 1686.

El segundo cuerpo de esas portadas mantienen el sentido manierista de la composición al conservar el mismo número de soportes que los que tiene el primer cuerpo: dos pares, pero el enriquecimiento que alcanzan es realmente notable. Las columnas que poseen son, huelga decirlo, salomónicas, pero además, el marco del relieve es acodado y se encuentra totalmente cubierto de ornamentación a base de flores y hojas.

La caña de las salomónicas se tuerce en sólo cinco espiras que alcanzan un capitel corintio. Como fue costumbre en Cristóbal de Medina, sus senos son achaflanados y desnudos, y sus gargantas amplias, pero poco profundas, están ocupadas por una guía que parece imitar una cadena hecha a base de roleos. Estas parecen ser las salomónicas más cercanas a las de la portada principal de la iglesia de San Agustín y, como siempre nos remite a las salomónicas propuestas por Vignola y Caramuel. Pero amén de este recurso, Medina enriqueció los relieves con marcos acodados profusamente ornamentados. En estas portadas, el movimiento se manifiesta en las columnas salomónicas.

Entre 1684 y 1689 Cristóbal de Medina al parecer también modificó el segundo cuerpo de la portada del Perdón de la Catedral para enriquecerlo. Es muy probable que a él se deba el estriamiento zigzagueante de los primeros tercios de las columnas, así como el marco acodado del relieve que representa la "Asunción de la Virgen", los tableros romboidales que se encuentran sobre los nichos, los poliedros que se encuentran a los costados de las peanas y la decoración del relieve central. Todo ello nos indica el avance que ya definitivamente había alcanzado el barroco en la arquitectura de la ciudad de México. Esos elementos, además de indicarnos el gusto por la abundancia ornamental, por supuesto también contribuyen a acentuar los efectos de clarooscuro y de movimiento.

<sup>271</sup> AGI (Audiencia de México: 471, fol. 32 vto.-34 vto.).

A pesar de estar tan ocupado en oficializar su nombramiento de maestro mayor y de hacerlo efectivo en la obra de la Catedral, Cristóbal de Medina no descuidó el resto de las edificaciones de la ciudad de México. Así, de acuerdo con una certificación extendida por el notario José de Piedra Cortés del 10. de febrero de 1685, Cristóbal de Medina otorgó una escritura ante él, el 17 de octubre de 1684, por medio de la cual se comprometió con el hospital de San Juan de Dios

...a hacer en el claustro de dicho convento la obra que se contiene y declara en una memoria...enlosándolo y apretilándolo como en ella más largamente se contiene, por precio de un mil pesos, los setecientos de contado y los trescientos restantes para ocho de marzo que viene de este presente año de la fecha, que es para cuando ha de dar acabados los dos primeros ángulos dándolos ya acabados y los otros dos ángulos para día de señor San Juan Bautista, veinte y cuatro de junio que viene de este presente año de la fecha...<sup>272</sup>

Cuando los juaninos llegaron a México el año de 1604, tomaron posesión de la antigua alhóndiga donde establecieron una casa cuna, pero el 25 de febrero de aquel mismo año se instalaron en el hospital de los Desamparados, fundado por Pedro López en 1582, el cual, al decir de Alfonso Toro, constaba de "...tan sólo una enfermería con once camas..."<sup>273</sup>

De acuerdo con Josefina Muriel, el primer gran mecenas que tuvieron los juaninos fue don Francisco Sáenz, quien por mano del licenciado Gabriel de Soria, levantó a su costa la gran iglesia que se dedicó en 1647.

Tras esto, hizo edificar dos grandes enfermerías, una baja para mujeres y otra alta para hombres, con capacidad de cincuenta camas cada una. En esa época había también una media sala dedicada a sacerdotes.<sup>274</sup>

A principios del siglo XVIII, continúa la autora, se ampliaron las enfermerías, gracias al interés y el esfuerzo del visitador fray Francisco de Barradas.<sup>275</sup> De esta manera, la

<sup>272</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 128.

<sup>273</sup> Alfonso Toro: La cántiga de las piedras, p. 285.

<sup>274</sup> Josefina Muriel: Hospitales de la Nueva España, t. II, pp. 30-31. Apud: Mariano Cuevas: Historia de la Iglesia en México, t. III, pp. 334-335, fray Agustín de Vetancurt: Teatro Mexicano, p. 37. Josefina Muriel: "Historia del hospital de San Juan de Dios", pp. 292-293.

<sup>275</sup> Josefina Muriel: Hospitales de la Nueva España, t. II, p. 31, Apud: Mariano Cuevas: Historia de la iglesia en México, t. III, pp. 334-335. Josefina Muriel: "Historia del hospital de San Juan de Dios", p. 293.

construcción realizada por Cristóbal de Medina queda en medio de estas obras, lo que resulta lógico, pues lo que se había levantado hacia 1647 era lo que hoy podríamos considerar sólo un costado de un claustro, de dos plantas, y un medio costado más (posiblemente de una sola planta) para la atención de los sacerdotes. Por lo tanto, podríamos considerar que el claustro del siglo XVII, del que hoy sólo se conserva el patio, fue construido por Cristóbal de Medina. Los dos primeros ángulos los terminaría para el 8 de marzo de 1685 y los otros dos, para el 24 de junio de ese mismo año.

Como ya lo ha hecho notar Olga María Barreiro, ese patio actualmente "...muestra soluciones diferentes en cada uno de sus cuatro lados..."<sup>276</sup> el muro sur es desnudo: no tiene vanos, ni decoración alguna. En el paramento oriente, se abren cinco arcos de medio punto sostenidos sobre jambas cajeadas y pilastras adosadas entre cada arco. Remata la arcada una cornisa corrida. En el segundo nivel de ese mismo muro se abren ventanas rectangulares. En el muro Norte, se encuentran dos puertas, asimismo rectangulares, y dos ventanas cuadrangulares, cuyas esquinas superiores lucen ménsulas con acodos. En el muro poniente tiene tres puertas y, sobre ellas, se abren tres ventanas rectangulares, también con acodos en las esquinas superiores.

En todos los vanos que conforman puertas y ventanas del patio las jambas se prolongan hasta la cornisa (en parte ya perdida), aunque en este caso, da la impresión de ser una solución un tanto artificial, es decir, no original de las ventanas, sino un agregado del siglo XVIII, por lo que los vanos en el siglo XVII debieron tener solamente el potente, pero sencillo marco de cantería, cuya única decoración es el cajeadado que todavía lucen.

Finalmente, es de suponerse que la techumbre de las enfermerías fuera de madera, lo que parece lógico en vista de que, según Josefina Muriel, la iglesia construida en 1734 se había "...envigado de nuevo..." en una fecha tan tardía como 1815.<sup>277</sup>

En marzo de 1685, Cristóbal de Medina terminó de preparar su Probanza de Méritos y Servicios con el fin de solicitar al rey le confirmara su nombramiento de maestro mayor de la Catedral de México, los documentos son muy interesantes y se prestan a poca posibilidad de error, pues él no siguió la costumbre de aquella época de que sus amigos y colaboradores

<sup>276</sup> Olga María Barreiro: "Hospital e iglesia de San Juan de Dios", p. 28.

<sup>277</sup> Josefina Muriel: Hospitales de la Nueva España, t. II, p. 31.



declararan en relación con sus trabajos, sino que empleó solamente decretos virreinales, cédulas reales y certificaciones notariales.<sup>278</sup> Los papeles debieron enviarse pronto pues, como veremos, las respuestas llegarían en 1686.

Mientras tanto, el arquitecto concluyó el año de 1685 presentando una memoria fechada el 18 de octubre, para realizar reparaciones y ampliaciones en el hospital, que bajo el título del Amor de Dios, había sido fundado hacia principios de 1535 fray Juan de Zumárraga, para atender a los enfermos de bubas y de otros males contagiosos.<sup>279</sup> De acuerdo con ese documento, las reparaciones debían de ser las siguientes: debajo de la enfermería, "...levantar una puerta vara y media de lo que hoy tiene..." con pies derechos y ponerle un umbral de cedro y puertas de madera de tablón, clavadizas, con llaves de loba. En la pared baja de la enfermería un arco había registrado cierto movimiento, de manera que tenía que retirarlo "...y echarle cuatro vigas..."

Más complicado era rehacer la pared "...que cae al corral..." pues estaba arruinada. La tendría que sacar desde sus cimientos "...y volviéndole a formar las puertas y ventanas que tiene, para lo cual es necesario apuntalar los techos bajos y altos, los cuales se han de echar de nuevo de maderas de a siete varas, de oyamel, y de una viga a otra han de tener el hueco que tienen las casas de afuera..." Las puertas y las ventanas de esa pared se harían con umbrales de cedro con pies derechos y cerramientos de mampostería. Junto a esa pared, se había de hacer un cuarto "...en que vivan los que untan..." y al lado, "...un pedazo de corredor pequeño de donde se ha de bajar por una escalera de servicio..." Esa escalera tendría "...pasos de tenayuca sobre vigas de cedro, con su pasamano de cal y canto..."

Por su parte, en los cuatro costados del claustro principal, se tenían que resanar las cornisas "...porque no se pudran las planchas...", blanquear el patio y echarle sus cenefas de almagre, y poner puertas nuevas a seis de los cuartos que daban a él.

La ampliación del edificio consistía en construir una enfermería nueva "...para las camas que se añaden, que son catorce...", es decir, que era una sala relativamente pequeña, a la cual se le dejaría "...el tabique...", es decir, un muro divisorio, con el fin de separar "...las cuatro camas de la unción..." Asimismo, al extremo de la sala que colindaba con la capilla,

<sup>278</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).

<sup>279</sup> Mariano Cuevas: Historia de la Iglesia en México, t. I, pp. 407-408. Josefina Muriel: Hospitales de la Nueva España, t. II, pp. 155-157.



se había de hacer "...otro tabique delgado, para que con eso quede separada dicha enfermería del trajino de la entrada y salida de la vivienda del enfermero...", dejando, sobre ese mismo sitio, "...un pedazo para botica, con su puerta al pasadizo y ventana a la calle, formando otra puerta a la reja de la capilla, que con eso se granjea más largo a la enfermería..." Se habría de construir también un cuarto "...para ropería de los menesteres, dejándole su puerta y ventana al pasadizo..."

Sobre la calle "...de la Trinidad..." que tenía veinte varas de largo y trece de ancho, contruiría cuatro casas sobre las cuales, levantaría una "...vivienda del enfermero mayor que se compone de tres cuartos y un cocina sobre una de las recamaritas de abajo, y lo restante queda hecho corredor descubierto para secar la ropa, fabricado todo de cal y canto. Finalmente, sobre la fachada de Jesús María haría otras dos casas, en un terreno de veinticuatro varas de largo y veinte de ancho.

En concreto, haría una sala para catorce camas divididas por un muros que formaría dos cuartos: uno para botica y otro para las camas de la unción. Además, en un sitio no precisado, contruiría una ropería, mientras la habitación del enfermero, estaría sobre las casas de la calle de la Santísima. Para comunicar la nueva enfermería con el resto del hospital habría un pasillo. El edificio, por supuesto, estaría cubierto con techumbre de madera. Todo ello adaptado a un edificio que, según Josefina Muriel, era

...una construcción de dos pisos con varios patios cuadrangulares a cuyos lados se encontraban las enfermerías, oficinas de servicios y habitación de los capellanes<sup>280</sup>

Medina calculó que el precio real de todo ello sería de 10,500 pesos, pero que sólo cobraría 8,500 pesos, poniendo todos los materiales, pero con la condición de que los que sobrarian, se los tendrían que devolver.<sup>281</sup>

La escritura para realizar esas reparaciones y ampliaciones en el hospital del Amor de Dios la otorgó el 3 de noviembre de 1685 junto con su esposa, Ana María Sánchez de Cuenca. En ella añadió otros trabajos: "...empedrar la calle en lo que toca a la pertenencia de lo que cobrare...", construir un "...sumidero...de bóvedas, al modo de aljibe, con su puerta,

<sup>280</sup> Josefina Muriel: *Hospitales de la Nueva España*, t. I, pp. 161-162.

<sup>281</sup> AN (*Notario Francisco de Quiñones*: 3 de noviembre de 1685, fol. 275 r.- 278 r.).

cerradura y llave...” y, finalmente, aclara que “...las puertas nuevas...se han de echar 6 en el primer patio, han de ser 7 y todas con sus cerraduras y llaves...” Mantuvo el precio de 8,500 pesos que se los tendrían que pagar de la siguiente forma: 5,000 pesos de contado, 2,000 pesos, el 1o. de mayo de 1686 y los últimos 1,500 pesos, el 1o. de septiembre de 1686, aunque las obras quedarían terminadas en catorce meses, es decir, para enero de 1687. Para cerrar el trato, hipotecó

...una casa principal de piedra, cal y canto, con una accesoria que le pertenece, que tenemos y poseemos en esta ciudad, en la calle de San Agustín, que va de la Audiencia Ordinaria al convento de religiosas de San Jerónimo, a mano izquierda, linde por una parte, casas que fueron del capitán Juan Sánchez de Cuenca, padre de mí, la dicha doña María Sánchez de Cuenca...como quedan hipotecados los demás nuestros bienes y los dotales y parafernales de mí, la susodicha...<sup>282</sup>

Al ser suprimido el hospital el 1786, el edificio comenzó a tener una serie de cambios. Como afirma Josefina Muriel, “primeramente la iglesia fue clausurada convirtiéndosela en accesoria habitacional. En 1794 la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos compró el edificio que había rentado desde 1791, y lo remodeló totalmente...”<sup>283</sup> Aunque en él pueden reconocerse restos del antiguo hospital, desde luego de la obra de Cristóbal de Medina no queda nada.

Problemas, sin embargo, no faltaban para Cristóbal de Medina. El 8 de enero de 1686 el arquitecto Diego de la Sierra declaró que Cristóbal de Medina se encontraba “...muy impedido...”. Esta afirmación la volvió a repetir el 21 de junio de 1687 y fue confirmada por el virrey conde de Moctezuma en carta dirigida a Carlos II, fechada el 1o. de mayo de 1701, en la cual de un modo más explícito aseguró que Medina había estado “...muchos años baldado de los pies...”<sup>284</sup> Por supuesto, no podemos dudar de que Cristóbal de Medina haya tenido que enfrentar problemas de salud a lo largo de su vida y es probable que la que da a conocer su colega Diego de la Sierra haya sido larga, pero la verdad es que por lo menos hasta los inicios de la década de los noventa del siglo XVII, no parece que le haya afectado a su desarrollo profesional.

<sup>282</sup> *Ibidem*, fol. 271 vto.- 274 vto.

<sup>283</sup> Josefina Muriel: *Hospitales de la Nueva España*, t. I, p. 162.

<sup>284</sup> AGI (*Audiencia de México*: 560).

Así tenemos que el 19 de enero de 1686, y en tanto seguía trabajando en las otras obras comprometidas, como la del hospital del Amor de Dios, Cristóbal de Medina firmó una escritura para concluir la Quinta Capilla de la Vía Sacra. El ya había otorgado un compromiso anterior con José de Retes, quien para ese momento ya había muerto, pero de quien había recibido 2,500 pesos; pero al haberle quedado a deber 400 pesos, le solicitó a José Sáenz de Retes y Dámaso de Saldívar, albaceas de Retes, que se los pagaran. Al concertar esta nueva escritura le hicieron entrega de 300 pesos y acordaron que los 100 restantes, se los entregarían "...el día que diese armada dicha capilla...", que tendría que ser el 28 de febrero de 1686, o sea nueve días después de firmada la escritura. Esto es, que el costo total por la construcción de esa capilla fue de 2,900 pesos. Esa capilla se encontraba "...bajada la puente que va de San Francisco a la Alameda desta ciudad..." es decir, en la esquina de las actuales calles de Avenida Juárez y Eje Central Lázaro Cárdenas. Según la escritura del año de 1686, esta capilla constaría de

...sacristía con su puerta y llave y ventana al oriente, con su aldaba y reja embebida y techarla y enladrillarla, con su canal de cantería y chiflón de plomo; y también dos piletas de agua bendita, embebidas en las paredes de dicha capilla; y enladrillar sus bóvedas y poner las coronaciones de ambas portadas y enlucirlas; y echar cuatro rejas de fierro embebidas en las cuatro lumbreras que tiene abiertas y empedrar con piedra dura, lo que toca a las dos portadas de dicha capilla y echarle sus llaves. Todo lo cual es lo que falta para su conclusión...<sup>285</sup>

La capilla entonces tendría por lo menos dos tramos cubiertos con "bóvedas" enladrilladas. Luciría dos portadas, con puertas de fierro. Para la iluminación interior contaría con cuatro ventanas cubiertas con rejas y embebidas en los muros, habría dos piletas de agua bendita. Para completar el servicio, tendría sacristía con una puerta y una ventana hacia el oriente (es decir, hacia San Francisco) también con rejas de fierro y estaría techada y enladrillada. De acuerdo con la información publicada por Efraín Castro, el retablo del interior fue contratado por Pedro Maldonado y las pinturas por Antonio Rodríguez, el 22 de enero del mismo año de 1686.<sup>286</sup>

<sup>285</sup> AN (Notario Martín del Río: 19 de enero de 1686, fol. 42 vto.). AC (Arquitectura: 6).

<sup>286</sup> Efraín Castro Morales: "La segunda estación del Vía Crucis y la capilla de Valvanera...", pp. 36-37.

En respuesta a una real cédula del 17 de septiembre de 1684, don Manuel Escalante y Mendoza, mayordomo de la fábrica material de la Catedral, informó el 8 de abril de 1686 (con un aparente retraso de dos años) que entre las causas por las cuales la construcción de ese templo no avanzaba como debiera estaban los "...gastos superfluos..." que se hacían, entre ellos, el elevado salario del maestro mayor. Según él,

el maestro mayor tira de salario ochocientos pesos y casa de aposento y aunque esto no se ha hecho novedad a el presente se debiera reducir a menos porción, habiendo muchos que apetezieren esta ocupación por la casa y quinientos pesos con que se pagaba sobradamente el trabajo de este oficio y se aliviaba la Real Fábrica en trescientos pesos.<sup>287</sup>

Las cantidades se contradicen con las que se reportaron en el pago de la media anata cuando Cristóbal de Medina recibió el nombramiento maestro mayor titular el año de 1684. Como podremos recordar, en aquella ocasión se decía que se le habían asignado 500 pesos de impuesto por los 700 que llevaría de salario anual más los 300 pesos en que estaba valuada la casa que se le asignaba a todos los maestros mayores de la obra. Esto es, un total de 1,000 pesos y no los 1,100 pesos que suma lo informado por Manuel de Escalante y Mendoza.

De todos modos, Carlos II envió otra cédula fechada el 9 de agosto de 1686, dirigida al arzobispo y Cabildo de México, en la cual dejó ver que para él la importancia de la obra comenzaba a perderse, pues afirmó que, emparejada ya la altura de la iglesia y levantados el crucero y el cimborrio, "...parecía no haber tanto trabajo..."; por lo tanto, aceptó que se rebajasen los sueldos al maestro mayor y al aparejador, argumentando, además, que Cristóbal de Medina no habitaba la casa que le daba el Gobierno, sino que la rentaba y sacaba con ello cierta cantidad anual.<sup>288</sup>

No sabemos si efectivamente le rebajaron el sueldo, pero en 1690 pidió a la superioridad una nueva casa por habersele quitado la suya contigua a la Catedral para poner

<sup>287</sup> AGI (Audiencia de México: 810, fol. 4 vto.). En el libro titulado Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 122, afirmé que esta propuesta del mayordomo la había hecho el año de 1684, pero seguramente fue un error de lectura, pues como he dicho, a ese año corresponde la real cédula y no el informe de Manuel Escalante y Mendoza.

<sup>288</sup> AGI (Audiencia de México: 1705, lib. 33, fol. 144 r.- 145 vto.). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 122.

en su lugar el Seminario.<sup>289</sup> De ello resultan dos coincidencias: primero que, en efecto, el Colegio Seminario estaba por iniciarse, y segundo, el problema del reajuste de salarios, con el antecedente de que la renta de esa casa reportaba a Medina una ganancia anual de 300 pesos. Ahora bien, sabemos que cinco años más tarde, Juan Montero declaró que percibía 12 reales diarios<sup>290</sup> por el salario de aparejador mayor de la Catedral, lo que venía a ser un total de 500 pesos anuales, más o menos, por lo que podemos deducir que este salario no se redujo durante el siglo XVII, de manera que hubiera sido difícil que finalmente disminuyera el de maestro mayor.

Pero para el año de 1686 también se presentó en la Catedral la necesidad de construir una sala para guardar el tesoro, así, el Cabildo Eclesiástico explicó al virrey conde de Paredes que

...aunque la sacristía della está tan perfectamente acabada y adornada con toda la decencia y grandeza que goza en su hermoso edificio, sin embargo le falta una trasacristía y sala del tesoro en que guardar las alhajas y preseas muy precisas que tiene, las cuales deben estar cercanas al manejo de los sacristanes para el uso de ellas...

Por lo que pidieron al virrey

...sea servido con su grandeza de dar las órdenes convenientes para que se edifique la trasacristía con la sala del tesoro y demás oficinas, como se acostumbra en las iglesias catedrales de España y deste Reino, en que recibirá este Cabildo gran favor...<sup>291</sup>

El virrey envió el caso al fiscal Pedro de Labastida, quien respondió que primero se tenía que preguntar al mayordomo si esa construcción estaba contemplada en los gastos de la Catedral, según "...la planta y disposición de dicha Santa Iglesia..." y, sobre todo, recibir las declaraciones de los arquitectos "...de dicha fábrica y la forma en que se había de hacer y lo que costará acabada y perfecta..." Entonces Manuel Escalante y Mendoza, mayordomo y

<sup>289</sup> Heinrich Berlin: "Artífices de la Catedral de México...", p. 32, *Apud*: AGN (Reales Cédulas. Duplicados: 28, fol. 234). Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 122.

<sup>290</sup> AGN (Bienes Nacionales: 381, doc. 18, fol. 1 vto.- 2 r.). Dato del IIE, publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 122.

<sup>291</sup> AGN (Historia: 112, fol. 149 r.- 150 vto.).



administrador de la Catedral citó a Cristóbal de Medina y a Juan Montero, quienes determinaron que el sitio más adecuado para construir esas dependencias era

...a espaldas de la dicha sacristía, corredor de ella, que servía de algunas oficinas y vivienda de sacristanes, y sitio muy a propósito en el cual se debía hacer hasta llegar a la calle que llaman de las Escalerillas, dejándole sus puertas y ventanas necesarias y hasta la pared de dicha Santa Iglesia, su patio, corredores y escalera con puente y su bodega para alfombrar y todo lo demás necesario, cuya fábrica se debiera hacer de piedra de tezontle y cantería, cedros y buenas maderas, según que dicha obra se requiera con las demás entradas y salidas que fuesen necesarias y competentes...

Pero declararon que en ese momento no podrían precisar el costo que tendría la obra como tampoco el tiempo que tardarían en realizarla.<sup>292</sup>

El virrey volvió a enviar el asunto al fiscal quien el 16 de mayo de 1686 respondió que

...siendo dicha Santa Iglesia tan sumptuosa y la metropolitana desta Nueva España, en que Su Majestad ha gastado tanto, no es razón quede sin esta perfección y no tenga competente oficina en que guardar sus tesoros y preseas, que son muchas, se debe hacer de los efectos destinados para toda la fábrica material, de los cuales mandará Vuestra Excelencia siendo servido, se ejecute dicha sala del tesoro...<sup>293</sup>

Así, el 20 de mayo, el virrey emitió un decreto de ruego y encargo dirigido al administrador y mayordomo de la Catedral para que se construyera la sala del tesoro, "...atento a ser tan precisa y necesaria en ella y tengan donde se guarden los tesoros y preseas con que se sirve y adorna el culto Divino..."<sup>294</sup> Sin embargo, todavía tendrían que esperar un poco para que la Catedral tuviera la tan deseada sala.

Mientras tanto, los trámites para otorgar a Cristóbal de Medina el nombramiento definitivo de maestro mayor de arquitectura de la Nueva España, continuaban. Entre los documentos que había enviado a España para pedir la confirmación real de su nombramiento de maestro mayor de la Catedral de México, se encontraba la correspondiente solicitud, en la cual suplicaba se le

---

<sup>292</sup> Idem.

<sup>293</sup> Idem.

<sup>294</sup> Idem.



...despache cédula de las preeminencias y prerrogativas que le tocan como tal maestro mayor, o a lo menos se le dé cédula para que se le guarden las mismas gracias, preeminencias e inmunidades que a los demás maestros mayores de la Nueva España, como se refiere en el título que se le despachó.<sup>295</sup>

El 20 de mayo de 1686, se envió el asunto al fiscal de Su Majestad con todos los documentos probatorios. El 22 de mayo de aquel año el fiscal resolvió en el sentido de que "...ha visto estos autos y dice que no halla reparo en que se le concedan las...[papel roto] y preeminencias que por título le están concedidas", y el 6 de junio el Consejo de Indias determinó se le otorgase a Cristóbal de Medina la real cédula que solicitaba, tal como lo había sugerido el fiscal.<sup>296</sup> De esta manera, el 21 de junio de 1686 Carlos II expidió la cédula real por la cual confirmó a Cristóbal de Medina su nombramiento de maestro mayor. El documento lo dirigió a las autoridades de la Nueva España y en él el rey ordenó

...a mi virrey y Audiencia de México y a las demás Justicias y Ministros míos de la Nueva España, os guarden y hagan guardar a vos, Cristóbal de Medina Vargas, todas las honras, gracias, mercedes, franquezas, libertades, preeminencias, prerrogativas e inmunidades que por razón del dicho oficio de Maestro Mayor de las obras reales de arquitectura de aquellas Provincias, os tocaren y pertenecieren, en la forma, según y como se contiene en el título de confirmación que de él os mandé despachar y se guardaron al dicho Luis Gómez de Trasmonte, vuestro antecesor y a las demás personas que hasta ahora han servido este oficio, sin diferencia alguna, ni permitir que en ello se os ponga ningún embarazo ni impedimento...<sup>297</sup>

Asimismo, el 4 de julio de 1686, el rey le otorgó la confirmación real del cargo de obrero mayor de las Casas Reales.<sup>298</sup>

Es seguro que las resoluciones reales no llegaron pronto a México y el resentimiento de los arquitectos no terminaba, pues Cristóbal de Medina hizo saber al virrey que se estaban realizando obras reales en la ciudad y no lo llamaban para supervisarlas, como era el caso de un dormitorio que se estaba construyendo en el convento real de Jesús María, del cual afirma que la obra

<sup>295</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).

<sup>296</sup> Idem.

<sup>297</sup> AGI (Audiencia de México: 560). AGI (Audiencia de México: 1101, lib. 39, fol. 150 vto.- 151 vto.). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 120.

<sup>298</sup> AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 121.

...está parada...y por ser fábrica real debe asistir a ella el suplicante para maestrearla y firmar las memorias de su gasto para que se consiga con el mayor ahorro que se pueda, y para que así en ésta, como en otra cualesquiera fábrica real que se ofrezca no se vulnere su título real...

solicitó al conde de Paredes, despachara un mandamiento

...para que asista y corra como tal maestro mayor, a la obra de dicho dormitorio del convento de Jesús María y a todas las demás obras reales que se ofrecieren y firme con los depositarios y mayordomos las memorias de la gente que trabajare...<sup>299</sup>

El virrey aceptó de entrada esa petición y el 27 de julio de 1686 emitió un mandamiento por medio del cual afirmaba que en atención a que el título de maestro mayor que tenía Medina estaba aprobado por el Real Acuerdo

...por el presente mando que el susodicho asista y corra a maestrear todas las obras que se hicieren a expensas de Su Majestad...que firme las memorias de la gente que trabajare en ellas todas las semanas, como está dispuesto, sin que en manera alguna se vulnere ni impida con ningún pretexto, para que se cumpla lo mandado por Su Majestad...<sup>300</sup>

Nuevamente el problema quedó resuelto gracias al virrey. Así, pudo continuar con su trabajo, especialmente en la Catedral de México, en donde se presentó una disputa entre Diego de Malpartida Centeno, dean de la Santa Iglesia y Manuel Escalante y Mendoza, mayordomo, obrero mayor y superintendente de la fábrica material de la Catedral. La historia es como sigue:

El 19 de noviembre de 1686, Diego de Malpartida Centeno informó al virrey conde de la Monclova que

...parece que sin preceder las diligencias necesarias, se está abriendo un portillo en una pared principal de las de la fachada por parte de la capilla de San Miguel, y según se ha informado el suplicante, es con orden de Juan Montero y a fin de edificar una torre sobre ella, y porque se recela justamente el dean de alguna ruina, así por lo que se ha derribado, como por lo que se pretende hacer en obra tan costosa, y que según su fábrica tiene puerta interior el caracol para lo que se ofreciere hacer en dicha obra, a Vuestra Excelencia pide y suplica se sirva de mandar que se junten todos los maestros

<sup>299</sup> AGN (Reales Cédulas. Duplicados: 28, exp. 664, fol. 497 r.- 497 vto.).

<sup>300</sup> Idem.

de arquitectura y se haga vista de ojos de dicha fábrica, y no se proceda a hacer ni deshacer en ella hasta que se determine con personas peritas lo que más convenga para la permanencia y hermosura de dicha fábrica.<sup>301</sup>

Es muy probable que el virrey enviara este documento a Manuel Escalante y Mendoza para que le informase de lo ocurrido. El mayordomo se molestó muchísimo y respondió al virrey en un tono que campea entre la queja y la explicación:

...la puerta de la segunda torre...se abrió a petición de Cristóbal de Medina, maestro mayor, y de Juan Montero, maestro de arquitectura, aparejador mayor de la real fábrica, y de orden mío y con consulta muy deliberada de todas las actualidades e inminencias que caben en juicio prudente y en la naturaleza de la obra que es forma observada en todas las demás de esta línea, según y como se ejecutó en la otra puerta correspondiente a la primera torre, abriéndose el año pasado de cincuenta por disposición de el capitán don Fernando Altamirano, superintendente, y dirección de Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor, y de Rodrigo Díaz de Aguilera, aparejador mayor entonces...<sup>302</sup>

Lo que demostraba, claro, que era falso que la puerta de la segunda torre se había abierto por orden de Juan Montero. Pero, además, es obvio que desde 1686 se había ya proyectado la construcción de la torre poniente, planeada desde la planta del siglo XVI, justo en la capilla de San Miguel. Es interesante también saber que ya en ese año tenía un caracol para ascender a lo que sería el cuerpo de campanas. En la actualidad esa puerta -al igual que la de la torre poniente- luce una portada neoclásica, producto de las obras que se llevaron a cabo en el monumento a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Otra noticia que nos proporciona don Manuel Escalante y Mendoza en su informe, es que Diego de Malpartida y Centeno había

...rasgado las paredes maestras de la sacristía mayor por muchas partes atormentándolas a el golpe de picos y barretas para romper socabones penetrantes en que se embebieron todos los bancos de tres colaterales, y no se hallará que para tan inigne destrozo, tan considerable faena y desbarato tuviese el dean por necesarias las diligencias que ahora echa menos y dice debieron preceder en la apertura del pórtico, pues consta los hizo romper sin más advertencia que la de su particular y privado arbitrio, sin la licencia indispensable de Vuestra Excelencia, a quien se debió pedir y

<sup>301</sup> AGI (Audiencia de México: 810).

<sup>302</sup> Idem.

cuando menos a el mayordomo, para que con consulta de el maestro mayor se deliberase el riesgo o la seguridad...<sup>303</sup>

En fecha que no se precisa, el virrey envió las dos cartas de los antes citados al fiscal de Su Majestad, Pedro de Labastida, quien respondió lo siguiente: en vista de que el dean "...cabeza y dignidad principal..." de la Catedral, "...recelaba en la apertura de dicho portillo..." le pidió al virrey se

...sirviese cometer a un señor ministro togado, que con asistencia de todos los maestros de arquitectura, juntamente con los de dicha fábrica, reconociesen dicha puerta y recibiéndoles sus declaraciones para que dijese si de quedar abierta dicha puerta se seguiría alguna ruina en lo presente o venidero y si era necesaria o la pedía dicha obra, con lo demás que en dicha re[s]puesta se expresa...<sup>304</sup>

El 9 de enero de 1687 el virrey envió un decreto para que se realizara ese reconocimiento y para ello nombró al doctor don Juan de Aréchega, del Consejo de Su Majestad, su oidor más antiguo de la Real Audiencia y asimismo al señor fiscal, y una vez hecho, se recabaron diferentes declaraciones en las que constó que "...no se sigue ningún inconveniente..." por la apertura de la puerta de la torre. En vista de lo cual, el 24 de julio de 1687, el fiscal concluyó que dicha puerta no amenazaba "...ruina ni peligro, antes sí parece lo tienen por útil para la fábrica de la torre..."<sup>305</sup> No obstante, es posible que la investidura del dean haya influido en el virrey, quien pese a todas las opiniones, el 9 de agosto de aquel año envió un decreto de ruego y encargo a Manuel de Escalante y Mendoza para que "...en lo de adelante, me de cuenta de cualquiera obra que intente hacer de calidad o de otra menor, para que yo provea lo que convenga y se excuse semejantes representaciones..."<sup>306</sup>, con lo que, además de darle la razón a Diego de Malpartida Centeno, restó autoridad al mayordomo de la Catedral.

En medio de este incidente, se recibió una carta del rey Carlos II, sin fecha, en la que se dice que Diego de Malpartida Centeno le había respondido una real cédula de 1685 en

<sup>303</sup> Idem.

<sup>304</sup> AGN (Historia: 112, fol. 196 vto.- 199 vto.).

<sup>305</sup> Idem.

<sup>306</sup> Idem.

que mandaba pedir informes sobre la obra de la Catedral. En dicha respuesta, fechada el 22 de abril de 1686, el dean le comunicó al rey

...el estar acabada la iglesia, aunque no con la perfección que es mi real ánimo por faltar la sala del tesoro, trasacristía y otras oficinas precisas y acabadas éstas, el Sagrario, con que quedará la iglesia con última perfección, porque aunque faltan las dos portadas, una que cae a la calle del Reloj y otra a la plazuela que llaman de los Talabarteros, están por sí tan hermosas, de cantería fingida, que será ocioso cualquier gasto y podría ser, dijese los maestros, sería muy cuantioso no siendo necesario y que el retraso con que al presente se halla la fábrica puede haber estado con el transcurso del tiempo de parte de la omisión de los sujetos a cuyo cargo ha estado, pues con las experiencias que le asisten, juzga pudiera haberse adelantado mucho más la obra con lo mismo que se ha consumido de los efectos destinados para su fábrica...<sup>307</sup>

Con lo que no dejaba de aprovechar cualquier ocasión para declarar en contra del mayordomo. Pero, además, faltaba levantar el retablo de los reyes que no se había hecho por carencia de recursos.<sup>308</sup> De todos modos, la información que proporciona el dean de la Catedral es muy interesante, pues nos informa que antes de que se construyeran las portadas del crucero, que ahora conocemos, estaban pintadas "...de cantería fingida..." Como bien dice Diego Angulo, "...no todos eran de tan cortas exigencias estéticas..." y el mayordomo le contestó con justa razón que

la hipocresía del bosquejo no puede equivaler a la verdad de los tamaños, ni suplir la corpulencia de la piedra que estaba pidiendo la obra necesariamente en la guarnición de las portadas según arte y conforme a la planta; no sólo en la que es tan real y magnífica y preeminente como la de esta Metrópoli, pero en la de un pueblo de indios no se pensará discurrir que principados los primeros cuerpos de cantería verdadera, como lo estaban cuando informó el dean, fuese hermosura quedarse así y suponerles los dos cuerpos y el remate de tramoya, queriendo en la desigualdad, perfección y realidad en la perspectiva...<sup>309</sup>

por lo que, por fortuna, las portadas se construyeron de cantería. Acerca del inicio de la portada oriente, Escalante y Mendoza informó en 1688 que "...empecé a levantar el retablo de piedra de cantería con talla y relieve a 20 de febrero de 87..."<sup>310</sup> y ya para 1688 se estaba

<sup>307</sup> AGI (Audiencia de México: 810).

<sup>308</sup> *Idem.*

<sup>309</sup> AGI (Audiencia de México: 810). Diego Angulo Iñiguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, p. 165, *Apud: doc cit.*

<sup>310</sup> *Idem.*

realizando "...el último remate de las armas reales", en mármol blanco.<sup>311</sup> No obstante, según la información que he transcrito, resulta que, de acuerdo con Escalante y Mendoza, cuando el Dean de la Catedral informó al rey que las portadas estaban muy bellas "de cantería fingida", o sea el 22 de abril de 1686, el primer cuerpo de las portadas del crucero estaba contruido de cantería, por lo que, al parecer lo que debió construir don Manuel Escalante a partir de 1687, serían los cuerpos superiores de las portadas.

En cuanto a la portada poniente, debió comenzarse inmediatamente después de la oriente, pues, como nos informa Diego Angulo, en opinión de los maestros,

...de no igualarse el peso en ambos lados podría resultar llamamiento hacia el cargado y rotura considerable en las bóvedas<sup>312</sup>

Según informó Manuel Escalante y Mendoza, para el 14 de junio de 1688, en la portada poniente faltaban por construir el "...segundo, tercero cuerpo y remate...", o sea que sólo se había levantado el primer cuerpo. De todos modos sabemos que esa portada fue concluida el año de 1689.<sup>313</sup>

Resulta claro, entonces, que esas portadas no fueron construidas en un solo tiempo: primero se construyó el primer cuerpo de ambas portadas, el cual estaba terminado en 1686. Los cuerpos superiores se levantaron después: en 1687 se comenzaron los de la portada oriente, para ser terminados en 1688; y de 1688 a 1689 se edificaron los de la portada poniente.

De todos modos parece indudable que la construcción de las portadas del crucero fue obra del maestro mayor de entonces: Cristóbal de Medina. Además de la importancia que tiene la construcción de estas portadas para la Catedral, también lo son para la obra de Cristóbal de Medina y para la historia de la arquitectura salomónica en la Nueva España, pues con ellas se completa la serie de las portadas con ese tipo de soporte, más antiguas de la ciudad de México.

---

<sup>311</sup> Idem.

<sup>312</sup> Idem.

<sup>313</sup> Diego Angulo Iniguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 9. Pedro Rojas: "Epoca Colonial", t. I, p. 194. Manuel Toussaint: La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano, pp. 59, 81-82.



Las portadas están constituidas por tres cuerpos superpuestos. Los dos primeros, mantienen el sentido compositivo manierista: ambos presentan columnas pareadas: de orden dórico en el primero y de orden jónico en el segundo. Sólo que Medina los enriqueció con varios recursos, como por ejemplo, los vanos de los intercolumnios: abocinados y con arco semiexagonal. Como abocinado es el vano del balcón central, cuyo arco, en este caso es escarzano. Asimismo, no sólo empleó triglifos y metopas en el friso del primer nivel, de clara filiación manierista, sino gran cantidad de elementos ornamentales (muchos de los cuales fueron raspados en el siglo pasado), visibles todavía en el arco de ingreso -por cierto de medio punto-, en el balcón y en las guardamalletas del segundo.

Sin embargo, el más importante es el tercer cuerpo. En él, el arquitecto comienza los cambios importantes desde la composición, pues en lugar de dos pares de columnas, utiliza uno solo, lo que dota a la obra de sentido ascencional, reforzado por el frontón roto que remata la cornisa y daba paso a un escudo: artificio utilizado por los arquitectos más barroquizantes de mediados del siglo XVII, según vimos en el primer capítulo, y por el propio Cristóbal de Medina en el Misterio del Rosario dedicado a La Encarnación y en las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua. Asimismo, aparece el óculo decorado y encuadrado por un marco acodado de diseño rectangular, que produce un juego interesante entre la línea curva y la recta. Pero lo más importante es que los dos únicos soportes de ese tercer cuerpo son las columnas salomónicas.

Estas columnas se desarrollan en seis espiras, a la manera vigolesca, como las de la iglesia de San Agustín, y como ellas, las gargantas son angostas y poco profundas, y están recorridas por una guía, que en este caso es una cadena, mientras sus senos son achaflanados y desnudos. Su capitel, como los de la iglesia de San Agustín, son corintios.

Pero tratanto de retomar el orden cronológico establecido, tenemos que para el año de 1688 el arquitecto Cristóbal de Medina volvió a participar en el convento de Santo Domingo de la ciudad de México, cuando al demolerse el salón que servía de capilla a la Orden Tercera, él y Juan de Cepeda certificaron que la nueva capilla que se planeaba contruir, incluyendo su sacristía, podría estar cubierta de bóvedas "...siempre y cuando en el lado este, éstas desansaran sobre sus propios cimientos y no sobre el muro del noviciado..." En este caso, los proyectos y la obra no estuvieron a cargo del maestro Medina, sino del

arquitecto Manuel de Peralta, como ya lo publicó Heinrich Berlin,<sup>314</sup> pues Cristóbal de Medina se vio muy ocupado con la obra de la Catedral.

Como vimos, en esa época estaba concluyendo una de las portadas del crucero y estaba dirigiendo la construcción de la otra, amén de otros trabajos, como la relativa al sitio en el que se iba a construir el Colegio Seminario. Esta historia es curiosa y larga: el 17 de septiembre de 1684 el rey Carlos II envió una Real Cédula al virrey conde de Paredes en la cual se extrañaba de que todavía no se hubiera construido el Seminario de la ciudad de México, a pesar de que uno de los acuerdos del Concilio de Trento había sido precisamente la erección de esas instituciones y sugiere que ese Colegio podría levantarse en un sitio próximo a la Catedral, "...en que al presente estaban labradas algunas casas que pertenecían y eran de la fábrica material de ella...", como lo había propuesto Alonso Ramírez de Prado, capellán de honor y Chantre de la Catedral de México.<sup>315</sup>

Los autos para dar respuesta al rey comenzaron y la opiniones sobre el sitio más adecuado para levantar el Seminario se dividieron, con lo que se volvieron a manifestar los problemas entre el deán y el mayordomo de la Catedral. El 7 de diciembre de 1685, el deán informó que además del sitio referido en la real cédula, existía otro que también parecía conveniente, que era el Colegio de Cristo, al que se podría ampliar comprando algunas casas. Por su parte, el Juez de Colegios (cuyo nombre se omite) respondió el 31 de octubre de 1687 que no estaba de acuerdo con que se ocupara el Colegio de Cristo por el gasto que implicaría la compra de nuevas casas, de manera que se inclinaba a apoyar la idea de que el Seminario se construyera en el sitio donde se encontraban las casas que pertenecían a la fábrica material de la Catedral, por ser una obra anexa a ella y porque con ello la edificación tendría un costo mucho menor "...de los cuarenta mil pesos..."; además reflexionó en el sentido de que no veía inconveniente en que se "...disminuya la poca renta de que estas casas percibe la fábrica material..."<sup>316</sup> En la búsqueda de recursos económicos y la indecisión respecto a la elección del sitio, llegó el año de 1689, sin que se respondiera la cédula real.

El conde de Galve, siendo ya virrey de la Nueva España quiso dar prisa a esa edificación y mandó citar, para el 26 de octubre del citado año de 1689 al deán y al doctor

<sup>314</sup> Heinrich Berlin: Iglesia y convento de Santo Domingo de la ciudad de México, p. 55.

<sup>315</sup> AGI (Audiencia de México: 471, R. 3, N. 12).

<sup>316</sup> Idem.

don Juan de Arechaga para que visitaran con él la Catedral y se pudiera determinar el sitio más a propósito. Asimismo citó al

...padre Simón de Castro, religioso de la Compañía de Jesús, por persona perita y de toda experiencia por lo que ha visto ejecutar de obras de la misma calidad en los Reinos de Europa, el maestro Diego Rodríguez, que lo es de profesión en este Reino, para que con elección de el lugar más a propósito, se ejecute en él que lo fuere la dicha obra...<sup>317</sup>

Es decir, que el virrey decidió encomendar el proyecto del Seminario a Diego Rodríguez, con la asesoría del padre jesuita Simón de Castro.

La reunión se llevó a cabo con la presencia del virrey y llegaron a la conclusión de que el lugar más a propósito para erigir el Seminario era "...el que hace costado a dicha Santa Iglesia Catedral que se halla delante del que hoy sirve de Sagrario y sale a la calle que llaman del Relox, y se compone su frente de algunas casas pequeñas de dicha Santa Iglesia..."<sup>318</sup>

Como hemos visto, en toda esta historia participaron todos, menos el mayordomo de la Catedral, que era, finalmente, el encargado de la fábrica material de la Catedral, lo que causó de nuevo gran indignación al doctor don Manuel de Escalante y Mendoza quien, en fecha que no se precisa, envió una carta al conde de Galve en la cual le da a conocer los inconvenientes que encuentra en la elección del sitio que hicieron para construir el Seminario. Entre ellos, destacan los siguientes:

Primero, el que ese sitio era el que se tenía apartado para construir el Sagrario, "...cuya fábrica se aplicó desde la planta deste templo Metropolitano, según se percibe de la puerta que se le dejó abierta y perfecta para su tránsito y comunicación con dicha Iglesia..."

La segunda razón para oponerse es muy importante, pues se refiere a un problema estructural que se había detectado en el edificio de la Catedral. Según el mayordomo, al construirse el Colegio tan próximo a la Catedral,

...es conforme a la experiencia que su peso ha de llamar y traer hacia sí el templo por dos razones de arquitectura: la una, que estando reconocido el peso de la torre y

---

<sup>317</sup> Idem.

<sup>318</sup> Idem.

campanas ha hundido la iglesia hacia este lado casi media vara, que se halla desplomada; el otro es infalible, que ayudado el peso de la torre con el aumento del Seminario, hundirá más esta parte por donde flaquea, y de su inclinación ponderan esperarse considerables destrozos en todo el edificio, compruébase a vista de ojos con que podrán certificar los curas las muchas veces que ha recibido daño y hecho sentimiento la puerta del bautisterio, necesitando de aderezos continuos por la razón...de estar inmediata a la torre, que la cuartea con sus movimientos, y de esta misma causa se ve que todas las cuarteaduras de las bóvedas y sus arcos, subceden en la nave procesional de el dicho lado de la torre (que es el que hunde) y no del contrario, y si se quiere considerar pequeño el peso que se añade de el dicho Seminario, se debe advertir que aunque no fuese tanto, bastaba mucho menos por cargar sobre parte débil, que ha mostrado flaqueza.

Es decir, que la Catedral se encontraba hundida en el costado poniente, casi media vara y la causa que le atribuyen es la presencia de la torre, que en aquel momento tenía levantados solamente el cubo y un solo cuerpo, o por mejor decir, era la carencia de la otra torre lo que el mayordomo consideraba como la causa de esos problemas y argumentó que

...todas las obras deben llevar el peso igual y por eso se levantan de cuadrado y a nivel para asegurarse de peligro con el contrapeso en que la unión y trabazón funda su permanencia, de donde es, hayan declarado todos los maestros, en junta que hicieron por mi orden, ser importantísimo el que se prosiga la otra torre principiada a la parte de el poniente, en correspondencia y contrapeso que detenga y evite el llamamiento que ha hecho la de las campanas...<sup>319</sup>

Además, don Manuel de Escalante y Mendoza recordó al virrey que era necesario dejar libre el ángulo de los terrenos de la Catedral "...que cae a la calle de el Relox..." para edificar los "...claustros procesionales con que se ha de cerrar en cuadro esta Santa Iglesia..."<sup>320</sup> argumento que resulta de gran importancia para acercarnos a la construcción de los claustros catedralicios, que preocupó mucho tanto a los arquitectos, como al mayordomo, por lo menos hasta el fin del siglo XVII, como veremos después.

A todo ello se agregaba el hecho de que las casas que se derribarían para construir el Seminario, reportaban una renta de 3,000 pesos anuales a la fábrica de la Catedral que no había otra forma de reponer.<sup>321</sup>

<sup>319</sup> Idem.

<sup>320</sup> Idem.

<sup>321</sup> Idem.

La junta de maestros a la que se refirió el mayordomo había sido convocada por él, por medio de un decreto emitido el 10 de octubre de 1689, el cual, al día siguiente, el escribano Bernabé Sarmiento de Vera comunicó a Cristóbal de Medina y a Juan Montero para que convocaran a los maestros alarifes "...y consultasen la obra que se debía seguir como más necesaria en dicha Santa Iglesia, después de fenecida la portada lateral que cae a la plazuela de el Marqués o Talabarteros".<sup>322</sup> En obediencia a ese decreto, el día 22 de octubre de aquel año de 1689, Cristóbal de Medina y Juan Montero citaron a los arquitectos Juan de Morales Romero y Antonio Mejía, "...veedores de dicho arte...", Diego Martín de Herrera, Marcos Antonio Sobrarias, Manuel de Peralta, Diego de los Santos y Avila, Antonio Girón, Juan de Cepeda, Manuel de Herrera, Diego Rodríguez, Juan Antonio de la Cruz, Juan de Esquivel y Felipe de Roa,

...y todos juntos reconocieron por lo alto y bajo la superficie, lados y fachada de dicha Santa Iglesia y subieron por el caracol de la torre principiada a hacer vista de ojos de los altos, bóvedas, argotantes y demás cerramientos que coronan dicha Santa Iglesia, y todo visto con el desvelo y aplicación que se requiere, midieron y discurrieron sobre el contenido de dicho auto...<sup>323</sup>

En esa vista de ojos, los maestros confirmaron

...que por la parte de la capilla del Sagrario y torre de campanas ha hundido y llanado el edificio casi media vara y de este desplomado puede temerse alguna apertura peligrosa en las bóvedas y encuentros de los estribos y arcos...<sup>324</sup>

Por lo que fueron de la opinión de que lo primero que se tenía que hacer era continuar con la construcción de "...la torre que está principiada y enrasada hasta la primera bóveda...", es decir, la torre poniente, a la que, pese a los disgustos que le ocasionó a Diego de Malpartida Centeno, se le había logrado construir el cubo y el caracol por el cual subieron a realizar la inspección. Los arquitectos expusieron varios argumentos para sustentar su declaración. Las de carácter técnico fueron las siguientes:

<sup>322</sup> Idem. Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 121-122.

<sup>323</sup> Idem.

<sup>324</sup> Idem.

1. "...por la necesidad que obliga a que se levante...porque la naturaleza de la obra pide irse cargando por igual, y le falta el contrapeso de cuadrado que es necesarísimo...", pues, en su opinión, ese contrapeso, "...detendrá y balanceará el grande que hace la contraria..."
2. "...porque sirve a la unión, trabazón y seguridad de todo el edificio, y hacer reparo y resistencia a los reempujos de los arcos de todas las capillas de el poniente que se terminan en dicha torre..."
3. "...no es menos necesaria para unir y trabar las portadas de la fachada principal, que están hoy sueltas y desacompañadas y sin la altura de los estribos principalísimos que necesitan levantarse en todo su grueso, para que así puedan coronarse las dichas portadas de la fachada...."

Y con todo ello, "...quedar este templo metropolitano asegurado en el peligro que por estos defectos le amenaza y se debe temer por cualquiera retardación de este remedio..."<sup>325</sup>

Las razones de caracter estético, que también presentaron los arquitectos, fueron:

1. "...porque conduce a la perfección, así de la hermosura y adorno de su perspectiva..." y quedaría "...lo visual de dicha obra con la hermosura de la igualdad y correspondencia que le falta y tanto se echa de menos..."
2. "...para proceder conforme a la planta de dicha iglesia y orden indispensable de la arquitectura..."<sup>326</sup>

Los arquitectos también aclararon que, una vez contruida la torre, se tendría que proceder a levantar los arbotantes, corredores, "pirámides", remates y torreones.<sup>327</sup>

Después de conocer todos estos testimonios, el 3 de noviembre de 1689 el virrey emitió un decreto ordenando que Juan de Aréchaga le enviara un informe al respecto, tomando declaración a Simón de Castro, Diego Rodríguez, Cristóbal de Medina y Juan Montero, quienes debían de realizar un reconocimiento de la Catedral.

Sin tomar la declaración de los arquitectos, en fecha que no se precisa, don Juan de Arechaga, Oidor más antiguo de la Real Audiencia de México, envió una carta al virrey en la que contesta a los argumentos emitidos por Manuel de Escalante y Mendoza, sobre todo en

---

<sup>325</sup> Idem.

<sup>326</sup> Idem.

<sup>327</sup> Idem.



el sentido de que fueron muchas las personas que eligieron el sitio para construir el Seminario y que seguramente era el adecuado. De gran importancia es el dato que proporciona respecto al proyecto original de la Catedral de México: como recordaremos, uno de los argumentos que adujo Escalante y Mendoza para oponerse a la construcción del Seminario en el sitio elegido por el virrey y los demás personajes que lo acompañaron, fue que precisamente en ese lugar se debía construir el Sagrario, según la planta de la Catedral, a lo que Juan de Aréchaga contestó que la planta original "...se supone perdida y sin que se sepa dónde está...", por lo que nadie podía precisar la ubicación de esa dependencia.<sup>328</sup>

En otro estudio he tratado de probar que la planta atribuida a Claudio de Arciniega, conocida en la actualidad, no pudo haber sido la trazada por ese arquitecto debido a que el dibujo contempla una cúpula en el crucero y, según el arquitecto Juan Gómez de Trasmonte, la primera condición del proyecto de Arciniega fue precisamente no levantar cúpula en la Catedral debido a la inseguridad del subsuelo de la zona donde se construiría el edificio.<sup>329</sup> Después de la declaración de Aréchaga, me parece claro que, en efecto, esa planta no es la original y, por lo tanto, tampoco atribuible a Claudio de Arciniega.

Pero volviendo al asunto de la construcción del Seminario y los problemas estructurales de la Catedral, pese al informe enviado por Juan de Aréchaga, el virrey, preocupado por la seguridad del templo, volvió a emitir otro decreto el 14 de noviembre de 1689 por medio del cual ordenó que en compañía de un notario, Simón de Castro, Diego Rodríguez, Cristóbal de Medina y Juan Montero, procedieran a "...reconocer y hacer vista de ojos con toda particularidad y distinción...principalmente...de el desplomo..." del edificio al que se refería el escrito de Manuel de Escalante y Mendoza.<sup>330</sup>

El reconocimiento se llevó a cabo el 18 de noviembre de 1689 ante Nicolás Rodríguez de Guzmán, contador mayor de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana y escribano real, con asistencia de Juan de Aréchaga, Diego de Malpartida Centeno, Juan Bernárdez Rivera (racionero), José de Lombeyda (presbítero), Simón de Castro, Diego Rodríguez, Cristóbal de Medina y Juan Montero. En conjunto fueron midiendo los desplomes que había sufrido la Catedral, que fueron los siguientes:

<sup>328</sup> *Idem.*

<sup>329</sup> Martha Fernández: *Arquitectura y creación...*, pp. 42-49.

<sup>330</sup> AGI (*Audiencia de México*: 471, R. 3, N. 12).

...desde la cornija de la torre de las campanas, en el ángulo que está inmediato a la puerta del Sagrario, se echó un cordel con su plomada que cayó perpendicular hasta cerca del bocel de la basa y en la parte superior se unió dicho cordel a la cortina que está inmediata a el cojín, y soçegado el plomo de los balances, quedaba con una vara de medir castellana, se reconoció que por dicha parte estaba la torre desplomada o ladeada hacia la parte de las bóvedas, que es hacia el poniente, una cuarta menos dos dedos en altura de diez y seis varas y media. Y habiéndose pasado el cordel a la frente de dicha torre que mira a la parte sur, se reconoció estar desplomada hacia la parte de las bóvedas dos dedos. Y puestos el cordel y plomada a la parte que mira al oriente, se reconoció que el desplomo o inclinación que tenía hacia la parte de las bóvedas que miran al poniente era de una cuarta. De aquí, los dichos cuatro artifices, con una vara larga, bien labrada, de madera, en lo igual y parejo midieron desde la distancia de la columna que está entre la capilla de San Isidro y la de Santa Ana hasta que hace frente con sus pies derechos, y puesta la regla referida y un nivel con su plomada, se reconoció haber sumido la dicha columna frontera, que cae hacia el altar de Nuestra Señora del Perdón, una sesma. Pasáronse dichos maestros a hacer la inspección de la torre que está a la parte de la capilla de Señor San Miguel y echados los cordeles con sus plomadas, se reconoció estar inclinada a la parte del poniente un diez y seisavo de vara castellana, igual por todas partes...<sup>331</sup>

Asimismo, las puertas del Sagrario se encontraban dañadas, pero las bóvedas de las tres primeras capillas, al parecer, estaban en buen estado. Sin embargo, Cristóbal de Medina afirmó que "...no podía asegurar futuros contingentes..." si se insistía en contruir el Colegio Seminario en el costado oriente, hacia la calle del Reloj, por lo que decidieron pasar a ver "...el terreno y casería que cae tras la Sacristía mayor de la dicha Santa Iglesia, y en él, el padre Simón de Castro y maestro Diego Rodríguez les pareció mejor lugar y sitio para que se fabricasen la trasacristía, oficinas y colegio".<sup>332</sup>

A pesar de que la visita había sido testificada por un notario, Simón de Castro y Diego Rodríguez enviaron un informe aparte al virrey, el 22 de noviembre de 1689. En él, manifiestan no estar de acuerdo en que el edificio del Colegio Seminario podría causar daño a la Catedral de levantarse hacia la calle del Reloj, de todos modos le comunicaron que estaban de acuerdo en que se construya hacia la Sacristía, especialmente para evitar "...la distracción y registro a los colegiales..." de estar el Seminario "...tan inmediato a las ventanas del Palacio y de la plaza..."<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> Idem.

<sup>332</sup> Idem.

<sup>333</sup> Idem.

De esta manera, después de cinco años de trámites, el 16 de diciembre de 1689, el virrey conde de Galve pudo por fin enviar carta a Carlos II respondiendo a la cédula que había enviado el 17 de septiembre de 1684. El sitio definitivo que se eligió para erigir el Seminario fue el próximo a la Sacristía de la Catedral, que fue aprobado por el Real Consejo de Indias, el 4 de julio de 1691.<sup>334</sup>

Esta tercera etapa de trabajo de Cristóbal de Medina puede concluirse con una atribución: la capilla de la Tercera Orden de San Agustín. De acuerdo con Antonio Rubial, esta capilla comenzó a construirse en la última década del siglo XVII<sup>335</sup> y Francisco Sedano, por su parte, consigna el dato de que fue dedicada "...en 12 de diciembre de 1714".<sup>336</sup> Aunque ciertamente esta última fecha es muy tardía para poderlo relacionar con el arquitecto Cristóbal de Medina, existen características en ese edificio que nos hacen pensar en la posibilidad de que, por lo menos, este maestro interviniera en él, toda vez que, como hemos visto en otros casos, no fue infrecuente que la dedicación de los templos se llevara a cabo tiempo después de su edificación.

Su planta es de cruz griega y está cubierta por una cúpula octogonal, ambas soluciones ya desarrolladas en el siglo XVII por arquitectos como Diego de la Sierra, en Puebla, en obras tales como la capilla anexa al Sagrario de la Catedral de aquella ciudad y la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José.<sup>337</sup> Ahora bien, aunque hasta el momento no he encontrado ninguna obra documentada de Cristóbal de Medina con esas características, no sería imposible que pudiera haber proyectado esa capilla terciaria, pues como veremos más adelante, las plantas centradas pueden relacionarse con una de las tantas reconstrucciones ideales del Templo de Salomón. Además, su portada posee muchas características que pueden vincularse con las obras del arquitecto Medina Vargas, conocidas hasta ahora.

Ya Elisa Vargas Lugo había hecho notar que esa portada, hoy oculta, tiene "...el interés de usar en su fachada columnas salomónicas en sus dos cuerpos, igual que en Santa

<sup>334</sup> Idem.

<sup>335</sup> Antonio Rubial García: Una monarquía criolla, p. 91.

<sup>336</sup> Francisco Sedano: Noticias de México, t. I, p. 31.

<sup>337</sup> Martha Fernández: Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España y Martha Fernández: Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII.

Teresa la Antigua<sup>338</sup> En efecto, esta portada se encuentra constituida en dos niveles. El primer cuerpo posee un vano de medio punto apoyado sobre jambas cajeadas con impostas, en cuya clave se encuentra una escultura de San Agustín en medio de una cartela conchiforme, mientras que en las enjutas luce una decoración floral. Este vano, ciertamente, se encuentra flanqueado por dos pares de columnas salomónicas, soportadas por una basa corrida -como recomendaba Sebastián Serlio-, casetonada.

Esas columnas tienen las siguientes características: son tritóstilas, el primer tercio, como en las del templo de Santa Teresa, es recto y está cubierto por ornamentación, en este caso, de hojas. Su helicoide arranca en el segundo tercio y se desarrolla en cuatro espiras que alcanzan un capitel compuesto. Sus senos son redondeados y desnudos, mientras que las gargantas son amplias y profundas, y se encuentran recorridas por una cadena.

Los intercolumnios, igual que en Santa Teresa, están ocupados por almohadillas, que en el caso de la Tercera Orden, son cuadrados y lucen al centro una flor. El friso posee decoración de hojas, en tanto que todo el entablamento es recto, pero tiene un rehundimiento al centro, tal como se hizo en el templo carmelita.

Del entablamento arranca el banco del segundo cuerpo. Actualmente en realidad no se puede ver, pero por los testimonios gráficos de antaño, podemos darnos cuenta de que está decorado por once enormes flores de pétalos redondeados.

Sobre él se levanta el segundo cuerpo que posee al centro un relieve que representa a Cristo crucificado, apoyado en un fondo a baso de rombos ocupados por flores, que Manuel Romero de Terreros no dudó en calificar como "...reminiscencia mudéjar..."<sup>339</sup> Su marco es recto y está adornado en las esquinas y a la mitad de cada travesaño por diseños de hojas. El relieve está flanqueado por flores alternadas con almohadillas cuadradas, diseño que, a su vez, se encuentra limitado por un par de columnas salomónicas muy similares a las del primer cuerpo: son tritóstilas, su primer tercio es recto y se encuentra cubierto por decoración de lores y roleos.

El helicoide, en este caso, se desarrolla en cinco espiras. Sus senos son redondeados y desnudos, en tanto que sus gargantas son angostas y poco profundas, y se encuentran

<sup>338</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, pp. 74-75.

<sup>339</sup> Manuel Romero de Terreros: La iglesia y convento de San Agustín, p. 16.

ocupadas por una guía de hojas. Su capitel, como en las columnas del primer cuerpo, es compuesto. Todo el conjunto se encuentra flanqueado por remates piramidales, sobre los que se elevan escudos de la Orden agustina, y se encuentran limitados por un par de pilastras cajeadas que culminan en una ménsula decorada con una hoja de acanto. El entablamento continúa el rehundimiento al centro y su friso está ocupado por una decoración en la que alternan rombos y flores.

Como podemos darnos cuenta, ciertamente las características de esta portada no sólo corresponden a las de la arquitectura del siglo XVII, sino a las de las obras del arquitecto Cristóbal de Medina, en especial a las del templo de Santa Teresa la Antigua.

En cuanto a las columnas salomónicas, su tipología es muy parecida a la de los soportes de aquel templo carmelita. Mantienen el perfil giratorio y son tritóstilas, conservando en ese sentido una clara relación con el manierismo. Como en las demás obras del arquitecto Medina, los senos son desnudos y las gargantas están recorridas por una guía ornamental. Aunque sus vínculos con Vignola y Caramuel son claros, también es evidente que, como los artistas europeos, mantuvo una gran libertad frente a los modelos, por lo que, por ejemplo, en el número de espiras no conservó la propuesta vigolesca y, en este caso, varió entre cuatro y cinco solamente. Las del segundo cuerpo, por sus cinco espiras, se relacionan más con las vitíneas, pero sus demás características son completamente diferentes.

En esta tercera etapa de trabajo de Cristóbal de Medina, encontramos ya la afirmación de su posición como el arquitecto oficial del virreinato al recibir el nombramiento de maestro mayor titular a la muerte de Luis Gómez de Trasmonte, el año de 1684, contando con la debida confirmación real el año de 1686.

Desde el punto de vista formal, encontramos varias obras interesantes. Además de las acostumbradas reparaciones que continuó realizando en los conventos de monjas en las que mantuvo la idea de conservar la unidad visual que ya tenían, en las obras que él mismo proyectó se pueden encontrar tanto soluciones formales ya tradicionales en la arquitectura novohispana, como otras que él mismo ya había empleado antes y otras novedosas tanto para él como para la ciudad de México.

Comencemos por las disposiciones espaciales de los templos. Como era costumbre, los templos de los conventos de monjas estructuró de una sola nave con dos portadas hacia la calle, perpendiculares a la nave de la iglesia, como en la de Santa Teresa la Antigua, en tanto que en las iglesias de Ordenes religiosas masculinas, como la de los bletemitas, también la dispuso de una sola nave, pero con una sola portada (en este caso también perpendicular a la nave por las características del solar en la que fue construida). Los espacios interiores eran sencillos: divididos en tramos separados entre sí por arcos de medio punto soportados por pilastras, en ocasiones compuestas (como en el caso de las del templo de la iglesia de Nuestra Señora de Belén), pero ya cubiertos siempre con bóvedas, como en la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo, en el templo de los bletemitas y en el templo de Santa Teresa la Antigua. El tipo de bóvedas elegido por Cristóbal de Medina fue la de cañón con lunetos, las cuales dotaban de mayor iluminación los espacios interiores.

Si la atribución es correcta, en el sentido espacial, destacaría la capilla de la Tercera Orden de San Agustín, pues su tipo planta no solamente modificaría el diseño espacial tradicional en sus obras, al pasar de la planta longitudinal, a la céntrica, sino que mostraría también la importancia que tuvo el mensaje hierosolimitado en la arquitectura barroca del siglo XVII.

Las cúpulas no fueron el tema principal en los interiores de los templos construidos por Cristóbal de Medina, pero en este apartado hemos podido conocer tres: la de la iglesia de Nuestra Señora de Belén, la del templo de Santa Teresa la Antigua, la de la escalera del claustro del hospital de Jesús y la de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín (si en efecto fue obra suya). Las dos primeras comparten entre sí el hecho de ser cúpulas de planta circular, sin tambor y soportadas sobre pechinas, sólo que la de Santa Teresa es muy poco elevada, pareciera una bóveda vaida peraltada, en cambio la del hospital de Belén tiene una media naranja mucho más alta y rematada por una linternilla.

La cúpula de la escalera del hospital de Jesús era de artesón de madera, pero construida sobre pechinas con un tambor de planta cuadrada y rematada por un artesón a cuatro aguas, en forma de chapitel, lo que, como dije antes, recuerda las cúpulas encamonadas de fray Lorenzo de San Nicolás, cuyo tratado debió de conocer Cristóbal de Medina. Es claro que, a diferencia de España, estas cúpulas no se generalizaron en la Nueva



España, y pienso que si el arquitecto Medina la empleó en este caso, es porque, como él mismo lo manifestó, podría aprovechar la madera que estaba en el hospital para las otras obras, además de que no violentaría la unidad visual que ya tenía todo el hospital, no obstante, es muy interesante constatar el conocimiento que se tenía en México del tratado de fray Lorenzo y, sobre todo, saber que se llegó a poner en práctica.

La cúpula de la Tercera Orden de San Agustín es importante por poseer el tipo de planta más difundido en las cúpulas novohispanas: la octogonal, que, como veremos después, ya se había empleado en otros edificios importantes, como las catedrales de Puebla y México, y que también parece tener relación con las reconstrucciones del Templo de Jerusalén, como veremos después.

Los espacios claustales continuaron siéndolo como debieran: corredores que desembocaban a un patio. Fue bastante tradicional en el claustro del hospital de San Juan de Dios; en cambio, el del de San Felipe Neri, es mucho menos sencillo y pesado. En este monumento, Medina eligió, como siempre arcos de medio punto soportados por pilastras, pero aprovechó un recurso que, además de darle muy contrastantes efectos de clarooscuro, le otorga movimiento y riqueza ornamental: las almohadillas, que ya había ensayado en el primer Misterio del Rosario, pero que en San Felipe se vuelven el elemento central del edificio. En él, además, no se conformó con techar de madera los corredores, sino que combinó bóvedas de aristas en el primer nivel y las vigas de madera en el segundo.

Las torres parecen que tuvieron para Cristóbal de Medina una función casi exclusivamente utilitaria. Como la que diseñó para el convento de San Jerónimo, las torres de las iglesias de Santa Teresa la Antigua y del hospital de Belén, fueron de un solo cuerpo, cubierto con una cúpula con su respectiva linternilla. La del templo de Belén era, como la de San Jerónimo, de planta cuadrada con pilastras dóricas. La de Santa Teresa es, en cambio, de planta octogonal, también de orden dórico, pero con columnas.

En cuanto a las portadas, a partir de este momento se vuelven un elemento importantísimo en la producción de Cristóbal de Medina. La más sencilla y tradicional fue la del templo del hospital de Belén: columnas de orden dórico flanqueando un arco de medio punto y una hoja de acanto en la clave, como su único ornamento. Pero en otras, se muestra más claro en los nuevos recursos. Tal es el caso, por ejemplo, de las portadas del atrio del

convento de Santo Domingo. En ellas encontramos dos de los recursos favoritos de Medina y de los arquitectos de su tiempo: las almohadillas y el frontón roto, con lo que, como dije antes, consigue los cuatro efectos más importantes: claroscuro, ascensionalidad, movimiento y riqueza ornamental.

Pero las portadas más importantes de las realizadas en este periodo por Cristóbal de Medina fueron las que lucen columnas salomónicas. Estas fueron: las de los templos de San Agustín y Santa Teresa la Antigua, así como las portadas procesionales y del crucero de la Catedral de México y la de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín. En todas ellas, la composición fue en esencia manierista: calles y cuerpos superpuestos. Todas, además, poco decididas a separarse del paramento. Las más audaces en este sentido, fueron las del templo de Santa Teresa, pues en el segundo registro coloca las columnas entorchadas de manera adelantada respecto a las pilastras cajeadas que se encuentran embebidas al muro. Sin embargo, podemos considerar que la presencia de las columnas salomónicas no modificó la tradicional composición de las portadas novohispanas nacidas, como vimos en otro capítulo, en el segundo momento del manierismo, lo que nos lleva a considerar que, como en España, las cañas salomónicas se adaptaron al tipo de composición ya existente y, por lo tanto, la función que cumplieron fue exclusivamente simbólico-ornamental.

En cuanto a la tipología de los soportes salomónicos, ya en otro estudio he mencionado lo siguiente:

...las de la Catedral y el primer cuerpo de las de Santa Teresa tienen un helicoide muy cerrado, mientras que las de San Agustín lo tienen más abierto; las de Santa Teresa son tritóstilas, en tanto que las de Catedral y San Agustín no; las de Santa Teresa y la Catedral prácticamente no modifican la estabilidad del fuste, en tanto que las de San Agustín tienen más movimiento; sin embargo todas tienen dos elementos comunes: los senos...no son redondeados sino angulosos, y las gargantas...están recorridas por una guía formada por motivos ornamentales. El gusto por esta última es tan evidente...que a los apoyos del segundo cuerpo de las portadas del templo de Santa Teresa los dota de impresión salomónica sin tener fustes salomónicos, esto es, que lo único que adquiere movimiento en esos fustes es ese motivo decorativo.<sup>340</sup>

Lo que nos lleva a considerar las dos clases de salomónicas empleadas por el arquitecto Cristóbal de Medina: helicoidales de perfil giratorio y entorchadas. Sus modelos

<sup>340</sup> Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México", pp. 92-93.

fueron, como vine apuntando a lo largo de este apartado: Vignola en cuanto al perfil de las columnas y Caramuel en relación con la guía ornamental que recorre las gargantas. Pero además, debemos agregar las columnas manieristas entorchadas, como modelos de las del segundo registro de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua, y el recurso, asimismo manierista, de diferenciar el primer tercio y dejarlo siempre recto, como las empleó en las columnas del primer cuerpo del templo citado.

Esos modelos, sin embargo, no fueron lecturas literales, sino puntos de referencia de los que el arquitecto dio interpretaciones libres, pues, como acabamos de darnos cuenta, mientras unos helicoides son abiertos, otros son más cerrados y, en tanto que en unas el movimiento es más evidente, en otras se disimula hasta casi hacerlo desaparecer, como en el caso de las columnas del primer cuerpo del templo de Santa Teresa la Antigua. Esa libertad también se manifiesta en el número de espiras de las columnas, pues las únicas que tienen las seis recomendadas por Vignola, Ricci y Caramuel, son las del templo de San Agustín y las de las portadas del crucero de la Catedral, las demás son de cuatro (primer cuerpo de la de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín), de cinco (en las portadas procesionales de la Catedral y el segundo cuerpo de la capilla terciaria agustina) y de siete vueltas (en el primer cuerpo de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua).

Pero en estas portadas no solamente son importantes las cañas salomónicas, sino otros elementos que las conforman y que las dotan de riqueza, claroscuro, sentido ascensional y movimiento, como los frontones rotos en las portadas procesionales de la Catedral y en las del templo de Santa Teresa; los marcos de línea quebrada, como los que están en las portadas de este último templo (muy similares, como he dicho, a los empleados por Medina en el Misterio de la Encarnación). Todo esto, amén de la abundancia ornamental, evidente todavía en las portadas procesionales de la Catedral, en la de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín y en las del templo carmelitano.

En ese aspecto también se puede mencionar la presencia de retornos a estilos del pasado, especialmente del gótico y del mudéjar, que se presentaron a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. En este caso me refiero al tapiz a base de rombos cubiertos de flores que se encuentran en el paramento del segundo cuerpo de la portada de la Tercera Orden de San Agustín, donde se localiza la escultura de Cristo en la Cruz.

Cabe, por último destacar, la presencia de otros elementos de la arquitectura del siglo XVII, que también pudieran tener relación con un simbolismo hierosolimitano (del que hablaremos más adelante) como por ejemplo, la planta octogonal de la cúpula de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín y de la torre del templo de Santa Teresa la Antigua, así como los arcos semiexagonales de las portadas del crucero de la Catedral de México.

En el aspecto estilístico, es importante hacer notar que ya nos encontramos frente a la arquitectura barroca: en Nueva España fue en la época del barroco cuando se adoptaron las columnas salomónicas, no antes, pero para acompañarlas se incluyeron también los demás elementos que he mencionado: almohadillas, frontones rotos, marcos de línea quebrada y, sobre todo, riqueza ornamental. Pero en este sentido también es importante destacar la presencia del octágono de de las figuras geométricas derivadas del círculo, como síntomas de un salomonismo que va más allá de la adopción del soporte y que resulta muy importante desde el punto de vista simbólico, como veremos en el próximo capítulo.

En cuanto a las soluciones espaciales, los juegos de líneas verticales y los tímidos desplantes de las columnas hacia el frente son prueba de que el barroco había hecho su presencia, aunque los espacios interiores conserven lineamientos más tradicionales.

### **El final (1691-1699)**

Para el último periodo de vida y de trabajo de Cristóbal de Medina, no he localizado ninguna obra en la que haya empleado columnas salomónicas, por lo que en este estudio, esa etapa se caracterizará precisamente por la ausencia de ese soporte, aunque reencontraremos otros elementos formales ya tradicionales en la obra de ese arquitecto.

La primera noticia que tengo de ese momento se refiere a la escritura que otorgó el arquitecto el 4 de mayo de 1691 para ampliar la parroquia de Santa Catalina Mártir. De acuerdo con ese documento,

...en la parte y lugar del presbiterio que era de dicha iglesia, se ha de hacer ahora capilla mayor, formando el crucero, según demanda el ancho de las ocho varas de hueco, que según el arte de arquitectura, se le formará los lados de dicho crucero, con declaración que el presbiterio a donde ha de estar el retablo, ha de quedar con más amplitud respecto de lo que ha de ocupar el dicho retablo. Y asimismo los tres o

cuatro escalones que ha de llevar en la frente de las pilastras que han de ser acomodando los que hoy están allí por ser muy buenos...<sup>341</sup>

Es decir, que aparentemente la parroquia era de una sola nave, de manera que se hizo necesario construirle un crucero y una capilla mayor, la cual estaría elevada "tres o cuatro" escalones respecto al cuerpo de la iglesia.

Para hacer la obra se tenían que derribar las tres paredes que antiguamente constituían el ábside del templo y en las esquinas exteriores se levantarían estribos "...que han de volar una tercia...". Asimismo, se formarían los arcos torales, "...en que se han de cargar las bóvedas, según y como están en las del Oratorio de San Felipe Neri y las de la Santa Veracruz, de esta dicha ciudad...". Arcos y pilastras de apoyo serían de "...tezontle labrado, por lo ligero y unión que tiene...", pero después "...va todo esto vestido de mezclas de tezontle bruñido y labrado de listas de cantería..." Las bóvedas,

...van todas fabricadas de tezontle...y después de hechas y descimbradas, han de ir encaladas y blanqueadas, dejándole a cada una de ellas sus abujeros para si se le echaren piñas o florones; el alto que han de tener ha de ser lo que requiere su ancho, según el arte de proporción sequialtera que vendrá a ser de doce varas entrando el grueso de dichas bóvedas, y por la parte de arriba han de quedar enladrilladas y revocadas con mezclas de tezontle, dejando los pretilos competentes a ellas, de manera que reciban las aguas echándole las canales que necesitaren en los rincones de las pilastras de afuera, y han de ser de cantería y chiflones de plomo para su mayor permanencia, porque las de barro se quiebran luego...<sup>342</sup>

Es decir, que para formar el crucero de la parroquia tendría, lógicamente que construir los cuatro arcos torales, pero extrañamente no levantaría "comborrio", sino que tanto el tramo del crucero, como el correspondiente al nuevo presbiterio estaría cubierto con bóvedas construidas con cimbras.

Finalmente, en las paredes

...la una donde está la sacristía y la otra del patio, se han de formar dos puertas donde más conviniere, porque la una es para que se use de la sacristía que se cita, y la otra se ha de dejar formada por si en algún tiempo se hiciere sacristía nueva y se determine echarla dentro del patio, y con eso se halla fabricada y obrado el daño que puede

<sup>341</sup> AN (Notario Diego de Marchena: 4 de mayo de 1691, fol. 104 r.- 107 vto.).

<sup>342</sup> Idem.

resultar el abrirlas después, las cuales dichas puertas han de ser de mampostería de tezontle labrado, con sus cerramientos de los mismo, porque como éstas han de quedar tapadas con los colaterales de un lado y otro, no necesitan de otra cosa...<sup>343</sup>

La escritura entonces habla de construir dos puertas: una hacia la sacristía que ya existía y otra para comunicar la capilla mayor con una posible sacristía nueva, pero ninguna de las dos tendría ningún tipo de adorno puesto que estarían cubiertas con los retablos.

En lo referente a la iluminación del crucero, los otorgantes de la escritura, es decir, Cristóbal de Medina y los señores Rodrigo García Flores de Valdés y Pedro de Avalos y de la Cueva, por parte de los curas de la parroquia, declararon que "...todas las ventanas que fueren necesarias para la luz de dicho crucero..." las haría el arquitecto a su costa, en tanto que las rejas "...que han de llevar, se las han de dar dichos señores curas para que las ponga..."<sup>344</sup>

Finalmente, en cuanto a la seguridad del templo, lógicamente quedó a cargo de Cristóbal de Medina, reparar de su propio dinero "...cualquiera daño o lesión que viniere a la obra vieja del cuerpo de la iglesia de mando de la obra nueva que se ha de hacer..."<sup>345</sup>

Según nos cuenta Manuel Rivera Cambas, esta capilla mayor, construida por Cristóbal de Medina, fue conocida con el nombre de Preciosa Sangre,<sup>346</sup> ahora sabemos, además, que su costo fue de 3,000 pesos incluidos los materiales, los cuales, según la escritura, debieron pagar al arquitecto de la siguiente manera: 1,500 pesos de contado y los otros 1,500 en un año, entregándole 500 pesos cada cuatro meses y para concretar la obra, don Cristóbal hipotecó "...tres pares de casas principales con sus accesorias y con todo lo que les pertenece, que son en esta ciudad...frontero del hospital que llaman de Jesús Nazareno..."<sup>347</sup>

Aunque según la escritura, la obra debía estar terminada para el 4 de septiembre de 1692, o sea dieciséis meses después de firmado el documento,<sup>348</sup> la dedicación de la capilla

<sup>343</sup> Idem.

<sup>344</sup> Idem.

<sup>345</sup> Idem.

<sup>346</sup> Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental..., t. II, p. 135.

<sup>347</sup> AN (Notario Diego de Marchena: 4 de mayo de 1691, fol. 104 r.- 107 vto.).

<sup>348</sup> Idem.



mayor se llevó a cabo hasta el 25 de noviembre de 1693, tal como afirma Manuel Rivera Cambas.<sup>349</sup>

Amén de retablo mayor, Rivera Cambas conoció cuatro retablos en el costado norte de la iglesia y tres en el del sur "...embutidos en la pared y ocupando el ancho de tres cuartas que tienen las mesas de los altares, bien adornados y con imágenes reverenciadas por muchos devotos."<sup>350</sup>

En concreto lo que habría de construir Cristóbal de Medina en la parroquia de Santa Catalina sería el crucero y la capilla mayor. El crucero se formaría a partir de cuatro arcos torales soportados por pilastras. En tanto que la capilla mayor estaría elevada tres o cuatro escalones del nivel del cuerpo de la nave y tendría dos puertas de cerramiento de tezontle sin ornamentación. Todo el conjunto estaría cubierto por bóvedas: es importante insistir en que en ningún momento se menciona cúpula alguna sobre el crucero.

En la actualidad, desde luego se conserva el crucero y la que fue la capilla mayor, pero, como el resto de la iglesia, ya sin retablos. Los brazos del crucero son cortos, cubiertos con pequeñas bóvedas de cañón con lunetos y se forma a partir de cuatro arcos torales revestidos de cantería y apoyados sobre pilastras, asimismo cubiertas de cantería y cajeadas. En la clave del arco de triunfo destacan dos querubines tallados en piedra. La cúpula debe seguramente ser resultado de una intervención posterior a la obra del arquitecto Medina.

La capilla mayor también está cubierta por bóvedas de cañón con lunetos y en sus muros laterales se abren dos puertas, las cuales seguramente corresponden a las construidas por Cristóbal de Medina, pero en la actualidad ya no comunican con ninguna sacristía, sino con dos capillas: una dedicada al Sagrado Corazón y la otra a la Virgen de los Dolores: la primera tiene cubierta de bóvedas de cañón con lunetos y la de la Virgen tiene cubierta de madera, quizá esta última ocupe el espacio de la sacristía del siglo XVII.

Como se ve, las características formales de la parroquia corresponden a las que hemos venido viendo en otros templos del siglo XVII y fácilmente se puede establecer la relación con arquitectos de aquella época. Debo, sin embargo, hacer notar que la

<sup>349</sup> Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental..., t. II, p. 135.

<sup>350</sup> Idem.

construcción del crucero no fue frecuente en las obras de Cristóbal de Medina conocidas hasta ahora, prueba de ello es el templo del hospital de Nuestra Señora de Belén, no obstante, la portada norte del crucero de la parroquia de Santa Catalina es perfectamente atribuible a Cristóbal de Medina: su relación con el claustro de San Felipe Neri es evidente, de manera que, aunque en la escritura que el arquitecto firmó en 1691 no se especificara nada acerca de esta portada, me parece que también es obra suya.

La portada tiene un solo cuerpo y está constituido por un arco de medio punto apoyado en jambas con impostas, sin decoración. La imposta se continúa a manera de capitel de las pilastras que flanquean el vano. El arco es almohadillado y las enjutas se encuentran ocupadas por almohadillas triangulares, semejantes a las que se encuentran en el claustro de Santa María de Churubusco.

Como he dicho, el vano se encuentra flanqueado por pilastras adosadas, cubiertas con almohadillas cuyo diseño es el ya conocido: en una sección horizontales y en la otra dobles y verticales, tal como se encuentran en el Primer Misterio del Rosario, en el claustro de San Felipe Neri y en las portadas del atrio del convento de Santo Domingo, por citar solamente obras de Cristóbal de Medina o atribuibles a él. Lamentablemente las basas de esas pilastras se encuentran ya perdidas.

Encima de las impostas -que también hacen las veces de capitel- se adosan otras dos pilastras de capitel dórico, asimismo almohadilladas y con contrapilastras. Estas pilastras superiores, parecerían una continuación hasta la cornisa de las pilastras inferiores (como un anuncio de la prolongación de las jambas hasta la cornisa, recurso generalizado en el siglo XVIII). Sobre ellas se levantan remates en forma de pináculos.

El arquitrabe está formado por una sucesión de molduras de las que penden pequeñas ondas, a manera de cortinaje. El friso está compuesto por una moldura muy ancha de doble convexidad que al centro forma un rombo. Finalmente, la cornisa es muy volada y tiene tres proyecciones hacia el frente para marcar el centro de la calle y las dos pilastras extremas.

El banco del remate se forma con dos molduras muy gruesas y redondeadas que, a manera de peana, apoyan al centro un relieve con la representación de una custodia con el Santísimo Sacramento, enmarcada por un cortinaje y una galería formada a base de

pequeñas guardamalletas de una sola punta que terminan en borlas. El relieve se encuentra limitado por un marco semiexagonal y acodado, que sirve de apeo a una cruz cuyo enmarcamiento se perdió y que, al parecer, bajaba hasta unirse al remate de las pilastras.

Como en las obras de Cristóbal de Medina citadas, los recursos buscados al utilizar los elementos que luce esta portada son básicamente contrastes de claroscuro y riqueza. Desde luego, las almohadillas son el centro que atraen la atención de los espectadores, pero no son las únicas, pues el propio arco semiexagonal y acodado, forma un interesante juego de luces y de formas geométricas.

Pero continuando con la actividad del arquitecto Medina, llegamos al final del año de 1692, para asistir a la memoria que presentó el 27 de noviembre para construir una celda en el convento de San Bernardo. De acuerdo con ese documento, el solar en el que debía levantar el pequeño edificio medía ocho varas cuadradas en las que desplantaría dos niveles en los cuales se contruirían cuatro cuartos: dos en cada piso, techados con vigas de madera sobre planchas de cedro "...con un pilar en el medio, así en lo bajo como en lo alto, y sus zapatas...", en tanto que el piso sería de "...ladrillo raspado y bruñido..." Los muros irían aplanados y blanqueados, y "...en los dos cuartos altos, sus cenefas de almagre...", era lógico, pues en el piso alto habitaría la monja, en tanto que en el piso bajo estarían los servicios: uno de los cuartos bajos estaría destinado al baño. Las puertas, ventanas y alacenas de toda la celda serían de "...ayacahuite de tableros, hechas en Juchimilco, de obra hechiza...", las puertas tendrían llaves, las ventanas, aldabas, y las alacenas, cerrojos. En la azotea se le pondrían dos canales de cantería con sus chiflones de plomo (ya hemos visto que Cristóbal de Medina desconfiaba mucho de los de barro).

Los cuartos, tanto del piso bajo, como del alto, desembocarían a corredores: el alto tendría ocho varas de longitud y estaría formado por "...arquillos de ladrillo...", mientras que en el bajo habría una tinajera con su balaustre de cedro.

La escalera sería "...de dos idas..." y desembarcaría precisamente al corredor alto. Su cubierta sería de bóveda y tendría su pasamanos de cantería.

El patio que rodearía la celda estaría "...empedrado de guijarro, con su corriente y su caño..." y, finalmente, en las cuatro esquinas de la celda se levantarían estribos "...por cuanto dicha obra es suelta y sin arrimo..."

En la memoria de obra se comprometió a terminar la celda para el 19 de marzo de 1693 por el precio "...en que nos conchabamos dicho señor capitán y yo".<sup>351</sup>

Tanto la memoria como la planta de la obra que entregó fueron aprobados por el señor Pedro de Ledezma Navarrete, quien pretendía pagar la construcción de esa celda, de manera que otorgaron la escritura correspondiente el 1o. de diciembre de 1692 y en ella por fin especificaron el costo que tendría la edificación: 1,175 pesos que se darían a Cristóbal de Medina de la siguiente manera: 400 pesos de contado, 400 pesos para el 22 de diciembre de 1692 y, los 375 restantes, para el 1o. de marzo del año siguiente.<sup>352</sup>

Una vez concertada la construcción de esa celda, el 18 de diciembre del mismo año de 1692, presentó una nueva memoria de obra para construir otra celda en el mismo convento de San Bernardo, esta vez, para doña Juana de la Rocha, quien la deseaba para su hija, la madre Josefa de San Fernando. Esta celda sería todavía más lujosa que la anterior, aunque la distribución espacial era más o menos la misma.

El terreno donde habría de levantarse era un poco más grande, pues medía ocho varas de norte a sur y diez varas de oriente a poniente. También tendría dos pisos donde se distribuirían: sala, recámara, cocina, azotehuela y corral de gallinas. La escalera sería igualmente de "dos idas" con sus escalones de tenyuca. Ambos pisos desembocarían a un corredor y uno de ellos (pero no se especifica cuál) tendría "...sus arquillos de ladrillo, en lugar de barandilla...". Los techos de toda la celda serían de viga de madera y el piso del nivel bajo sería de ladrillo raspado. Todos los muros estarían encalados y blanqueados "...y con sus cenefas de almagre bruñidas...". Las puertas y ventanas serían de ayacahuite, aunque las de abajo serían "clavadizas"; las puertas tendrían llaves y las ventanas, aldabas.

En la cocina estarían el fogón y la chimenea y debería de tener "...tres varas de alto, porque no oscurezca el corral..." e iría techada "...con cuarterones en lo alto y bajo...", por su parte la azotehuela tendría un pretil de cal y canto y ahí estaría la tinajera. Finalmente, el patio iría entenayucado.

Prometió terminar la construcción "...dentro de cuatro meses que se contarán desde primero de enero deste próximo año de noventa y tres..." por el precio de 1,400 pesos que

<sup>351</sup> AN (Notario Diego de Marchena: 1o. de diciembre de 1692, s/fol.).

<sup>352</sup> Idem.

se le entregarían así: 800 pesos de contado y los 600 restantes, para el 1o. de marzo de 1693, pero la obra la concluiría "...para fines de abril..."<sup>353</sup>

Como en el caso anterior, doña Juana de la Rocha aceptó la memoria de obra y las condiciones presentadas por Cristóbal de Medina, de manera que otorgaron la escritura correspondiente el 20 de diciembre de 1692 y se le entregaron a Medina los 800 pesos que había solicitado por adelantado.<sup>354</sup>

El año de 1693 comenzó bien para Cristóbal de Medina, pues el día 2 de enero fue nombrado nuevamente alarife mayor de la ciudad "...y por su ausencia o enfermedad o otro impedimento, Antonio Mejía".<sup>355</sup> Como vimos, ésa no era la primera ocasión en que Cristóbal de Medina recibía ese nombramiento, pues en un documento del 18 de enero de 1683 se le menciona como alarife mayor. Desconozco la continuidad que tuvo Medina en ese cargo, pero en todo caso es claro, que el nombramiento que le otorgaron en 1693 fue una reelección.

Pero mientras tanto, en la obra de la Catedral requirieron de su presencia, pues por cédula real firmada por Carlos II el 9 de agosto de 1690, se había ordenado al virrey, al arzobispo y al Cabildo, que remitiesen sin dilación planta y diseño de lo que estaba hecho en la Catedral y de lo que restaba por ejecutar,<sup>356</sup> de manera que el 5 de marzo de 1693, Cristóbal de Medina y Juan Montero entregaron la "planta llana" que tenían ejecutada de la catedral y "otra planta de perspectiva, del adorno de arcos, capilla, bóveda y ventanaje de dicha iglesia, por la parte de adentro", la cual se encargó a Diego Rodríguez y Juan Montero que cotejaran con el monumento, y de no coincidir, hicieran otra.<sup>357</sup>

Asimismo, el 14 de mayo de aquel año de 1693, junto con Juan Montero, Diego Rodríguez y Juan de Cepeda, Cristóbal de Medina

...exhibió y manifestó las plantas de perspectivas del adorno, arcos y capillas, bóvedas y ventanaje...de la parte de adentro y asimismo, la planta y dibujo de la fábrica que ha

<sup>353</sup> AN (Notario Diego de Marchena: 20 de diciembre de 1692, lib. 2538, s/ fol.).

<sup>354</sup> *Idem.*

<sup>355</sup> AACdM (*Actas de Cabildo*, originales, 2 de enero de 1693, lib. 32, fol. 59 vto.). Francisco del Barrio Lorenzot: *Compendio de los Libros Capitulares de la muy noble, insigne y muy leal ciudad de México*, t. III, fol. 36 vto. (AACdM: 436 a). Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 121.

<sup>356</sup> Diego Angulo Iniguez: *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, t. I, pp. 169-170.

<sup>357</sup> *Idem.*, t. I, p. 170, *Apud*: AGI (*Audiencia de México*: 810).



de hacer para el Sagrario con todas las oficinas necesarias, habitación de los curas, con lo que falta por ejecutar hasta quedar ejecutada perfectamente dicha obra...

declarando que todo lo que faltaba por hacer tendría un costo de 539,000 pesos.<sup>358</sup>

Lamentablemente desconocemos los dibujos que presentaron y, como sabemos, ninguna de esas obras se llevó a cabo, de hecho, parece que los trabajos de su fábrica se suspendieron desde 1693 hasta 1698,<sup>359</sup> por lo que veremos que todavía en 1699 los arquitectos volvieron a insistir en la necesidad de llevar a cabo las obras mencionadas en la declaración de 1693.

Pero al parecer no sólo se suspendieron los trabajos de la Catedral, sino que el propio Cristóbal de Medina comenzó a perder actividad, por lo menos en lo que se refiere a la arquitectura de carácter religioso: quizá la enfermedad que mencionamos antes comenzó a minarlo. El hecho es que no tenemos hasta el momento noticia de ninguna obra emprendida por él hasta el año de 1697 en que, al lado de Juan de Cepeda, asistió al convento de Nuestra Señora de la Concepción para reconocer un pedazo de solar en el cual Antonio Monsiváis y Anaya, canónigo de la Catedral, pretendía construir una celda para la madre Josefa Joaquina de Jesús María, sólo que esta vez necesitaban determinar si dicha construcción no restaría luz a la celda de la madre María de San Antonio. Los arquitectos entonces reconocieron el terreno y declararon

...estar la celda de la madre María de San Antonio formada las espaldas a el oriente y otro cuarto de oriente a poniente con las vistas a el norte, y la celda que se trata de hacer es a la parte del norte y su vivienda de oriente a poniente, y según su planta quedará tres varas apartada de la última pared de la madre María de San Antonio y sus paredes, según proporción no han de subir tan altas que por esta parte impidan las luces a la dicha celda, antes sí la celda que se labrare no quedará tan ilustre como pudiera por estar delante de sí la de la madre María de San Antonio tapándole de algún modo las luces del medio día; demás desto le quedan a la madre María dos varas de patio claro entre el cuarto y la celda que se ha de hacer, que con menos varas de patio experimentan bastante claridad en las casas que fabricamos y que así en esto como en otra cosa alguna no se le perjudica a la celda de la madre María de San Antonio...<sup>360</sup>

<sup>358</sup> AGI (Audiencia de México: 810). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 121-122.

<sup>359</sup> Diego Angulo Iniguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, p. 169.

<sup>360</sup> AGN (Bienes Nacionales: 377, exp. 1).



A pesar de que esa declaración fue escrita y firmada por los arquitectos, ese mismo día signaron otra similar ante el escribano público Bernardino de Amezaga en la cual se precisa "...no hacerle ningún perjuicio a la celda de la dicha madre María de San Antonio por darle como le dan tres varas de más patio del que tenía antiguamente..."<sup>361</sup> Ya con esta ampliación del espacio que mediaba entre las dos celdas, el 23 de diciembre de 1697, Antonio de Aunzibay Anaya decretó lo siguiente:

...procédase a la fábrica de la celda que ha de servir a Josefa Joaquina de Jesús María, dejando a la celda de la madre María de San Antonio...las tres varas que se le midieron...con calidad que si algún perjuicio le viniere en la comunicación de las luces a sus viviendas, se le darán siempre que se reconozca...<sup>362</sup>

No sabemos quién fue el arquitecto que finalmente se encargó de construir esta celda y de mediar y remediar las posibles incomodidades que podría sufrir la madre María de San Antonio.

La última obra -aparte de las de Catedral- de la cual tenemos noticia dentro de la producción de carácter religioso de Cristóbal de Medina, es la construcción de la Capilla del Calvario de la ciudad de México, costeada por la Tercera Orden de San Francisco, la cual "...tiene, goza y posee el patronato de el Santo Calvario...y ha estado entendiendo en la fábrica de la última ermita..." Para 1698 la capilla estaba comenzada, por lo que el 16 de diciembre de aquel año, Cristóbal de Medina otorgó escritura para terminar su construcción. De acuerdo con la declaración del propio arquitecto, lo que faltaba por terminar en la obra era lo siguiente:

...la portada principal y hacer una bóveda, y en dicha portada su arquitrabe, friso y cornisa, sobre cuyos miembros cae su frontis y lámina de medio relieve con su Santo Crucifijo con los dos ladrones, su guarnición o recuadro, cornisa, remate, sus dos guardapolvos a los lados; todo lo referido de piedra de cantería de los Remedios...hasta rematar y acompañar la altura de los pretilos que están comenzados...<sup>363</sup>

---

<sup>361</sup> Idem.

<sup>362</sup> Idem.

<sup>363</sup> AGN (Bienes Nacionales: 469).

La capilla estaría cubierta con una bóveda de "...nueve varas..." que estaría contruida por la parte de arriba con "...su hormigón de tezontle, como se halla en las otras bóvedas...", lo que es un importante dato para conocer las técnicas constructivas de aquella época. Además, como era costumbre, le dejarían su "...corriente y poniéndole canales de cantería en cada uno de los estribos, que son diez, y asimismo sus chiflones de plomo..."

Finalmente, declaró que toda la obra habría de ser "...de tezontle y mezclas finas, correspondiente a la demás obra de dicha ermita..."<sup>364</sup>

La obra entonces tendría una portada en la que se encontraría un relieve precisamente con la representación del Santo Calvario: Cristo crucificado y los dos ladrones. Sus elementos arquitectónicos, es decir, arquivado, friso, cornisa, remate y guadapolvo, serían de piedra de cantería de los Remedios. El hecho de que en la escritura sólo se mencione el segundo cuerpo y el remate, nos indica de que el primer cuerpo ya estaba construido cuando Cristóbal de Medina tomó a su cargo la obra.

La capilla estaría cubierta con una bóveda, cuyas características no se precisan, construida a base de tezontle. En el documento se aclara que esa bóveda tendría diez estribos, lo que seguramente se refiere a diez costillas a partir de las cuales se formaría la bóveda.

El precio que acordó con el hermano mayor de la Tercera Orden de San Francisco, Pablo Gómez de Cervantes, para concluir la construcción de esa capilla fue de 1,300 pesos, los cuales, de acuerdo con la escritura, le habrían de entregar a Cristóbal de Medina de la siguiente manera: 600 pesos de contado y los 700 pesos restantes, "...según la misma obra lo fuere pidiendo...", la cual tendría que estar terminada a fines de marzo del año de 1699.<sup>365</sup>

Como fue su costumbre, con seguridad trabajó al ritmo planeado y en los tiempos establecidos, pues existen una serie de libranzas por las cuales se demuestra que para el 14 de marzo de 1699 ya le habían terminado de pagar a Cristóbal de Medina los 1,300 pesos en que había contratado la obra.<sup>366</sup>

Esta capilla fue la última levantada en el Vía Crucis o Vía Sacra, construida "extramuros" de la ciudad. Lamentablemente nada se conserva de ninguna de las dos

<sup>364</sup> Idem.

<sup>365</sup> Idem.

<sup>366</sup> AGN (Templos y conventos: caja 9, vol. 58, fol. 34).

levantadas por Cristóbal de Medina: ni la quinta, ni la del Calvario. Testimonios gráficos del siglo XVIII muestran algunas de las capillas del Vía Crucis que se edificaron al costado sur de la Alameda de un modo bastante cercano a la descripción documental que he transcrito. Tal es el caso de la "Vista de la Alameda de México", aproximadamente en 1720, que pertenece a una colección particular.<sup>367</sup> En ella se representan las capillas de una sola nave y un solo tramo, cubierto con bóveda de cañón. Únicamente en una de ellas se aprecia la portada principal: el vano de ingreso es de medio punto y sobre él se levanta un gran timpano coronado con remates piramidales.

Algo parecido ocurre en un cuadro anónimo de fines del siglo XVIII, que dio a conocer Xavier Moysén en un artículo que tituló "La Alameda de México en 1775".<sup>368</sup> En esta pintura ejecutada sobre lámina de cobre, también se representan las capillas de la Vía Sacra de una sola nave y un solo tramo cubierto con bóveda de cañón. Sus portadas principales parecen ser muy ricas: el vano de ingreso es de medio punto y sobre él se levanta un frontón triangular cerrado. Flanquean el conjunto, pilastras de orden monumental rematadas por un capitel. Coronan el conjunto, remates piramidales.

En ninguna de las dos obras aparecen relieves como los que supuestamente Cristóbal de Medina colocó en la capilla del Calvario, sin embargo, todas debieron tenerlas, como se demuestra en la portada de una de las capillas -parece ser la de la Segunda Estación- que se descubrió en la capilla de Balvanera del convento de San Francisco.<sup>369</sup>

La capilla del Calvario debió ser, además, la de mayores dimensiones del Vía Crucis, pues según afirma José María Marroqui, fue una de las dos que tuvieron licencia para que se oficiara misa, amén de que dentro de ella se "...rezaban las tres últimas estaciones, de donde se le dio el nombre de Calvario"<sup>370</sup>. Asimismo, todavía el 24 de octubre de 1699 el arquitecto Diego Rodríguez se comprometió a perfeccionarla; entre las obras que haría en la capilla destaca la necesidad de "...dar cantería a todos los arcos y medias muestras, y rayarlas con humo de ocote sombreado...", así como la construcción de la lonja

<sup>367</sup> María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 124.

<sup>368</sup> Xavier Moysén: "La Alameda de México en 1775", pp. 47-56. No menciona el sitio dónde se encuentra, pero el Mtro. Moysén me informó que la obra se encontraba en las Galerías La Granja, pero al desaparecer éstas, la obra fue vendida a un particular sin que se sepa hasta el momento donde se localiza.

<sup>369</sup> Efraín Castro Morales: "La segunda estación del Vía Crucis y la capilla de Valvanera...", pp. 31-46.

<sup>370</sup> José María Marroqui: La ciudad de México, t. II, pp. 24-25.

...que es desde la puerta principal a dar vuelta a la puerta del costado, sacándole su pedazo de pared a la puerta principal para levantar su terraplén y haciéndole su antepecho de tres ochavas de grueso y una vara y cuarta de alto, formándole sobre dicha lonja tres gradas de tenayuca abocelada en porción circular, y otras tres por la puerta del costado, y todo lo restante en distancia de veinte varas, empedrado con piedra dura y echándole sus canterías para los golpes de las canales pirque no robe el empedrado...<sup>371</sup>

Diego Rodríguez se comprometió a entregar las obras "...en fin de enero..." del año de 1700.<sup>372</sup> Ignoro si en realidad el arquitecto cumpliría cabalmente con el compromiso, sólo contamos con un recibo del 5 de marzo de 1700 en el cual afirma que los "...tres enrasados que se echaron en el Calvario..." habían tenido un costo de 18 pesos.<sup>373</sup>

Es importante hacer notar que con la construcción de la capilla del Calvario se completaron, desde el siglo XVII las catorce estaciones del Via Crucis, pues como he dicho, tres de ellas se llevaban a cabo en el interior de esa capilla, ocho más en las capillas que se encontraban a lo largo de la Alameda,<sup>374</sup> dos más dentro del atrio del convento de San Francisco y la propia iglesia grande, que se consideró siempre la primera estación.<sup>375</sup>

Y con esto llegamos al último año de vida del maestro Cristóbal de Medina: el de 1699. En cuanto a construcciones de carácter religioso se refiere, su ocupación central fue la Catedral de México, así, del 18 de febrero al 29 de mayo de 1699 realizó un reconocimiento del edificio junto con Diego Martín de Herrera, Diego Rodríguez y Pedro de Arrieta. En él, calcularon que las obras que faltaban por hacer se terminarían en doce años, y su costo sería: de las urgentes, 96,830 pesos, y de la que requerían menos premura, de 442,170 pesos.<sup>376</sup>

Entre las obras faltantes había un poco de todo: desde reparaciones, hasta la construcción de los remates y la balaustrada del edificio, así como la colocación de la cruz

<sup>371</sup> AGN (Bienes Nacionales: caja 181, exp. 26). Dato publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 185-186. En ese estudio cometi el error de confundir la capilla del Calvario del Via Crucis, con la capilla del Calvario y San Antonio del convento de San Francisco, sin embargo al volver a revisar el documento me di cuenta de que en realidad se trataba de la de la Vía Sacra, en vista de su ubicación: "...a la salida de la calzada que va de la plazuela de San Diego a dicho paraje..." y de que la patrocinó la Orden Tercera de San Francisco.

<sup>372</sup> Idem.

<sup>373</sup> AGN (Bienes Nacionales: caja 181, exp. 34).

<sup>374</sup> José María Marroqui: La ciudad de México, t. II, p. 24.

<sup>375</sup> Efraín Castro Morales: "La segunda estación del Via Crucis y la capilla de Valvanera del convento de San Francisco de la ciudad de México", p. 38.

<sup>376</sup> Diego Angulo Iniguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, pp. 170-174, Apud: AGI (Audiencia de México: 810). Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 123, Apud: doc. cit.

de fierro en la cúpula. Merece la pena destacar las siguientes: a la portada "...de en medio...", es decir, a la del Perdón, le faltaban "...los capiteles de el último cuerpo, alquitrabe, friso, cornija, frontis, y remates",<sup>377</sup> en tanto que "...las dos portadas que están a los lados de la referida...", es decir, las procesionales, carecían de "...banco, columnas, y traspilares con sus basas y capiteles, y en el intervalo de ellas, la ventana o claraboya con su recuadro, su alquitrabe, friso, cornija y remate..."<sup>378</sup> Estas afirmaciones pueden prestarse a varias interpretaciones, que ya he tratado de explicar en otro estudio y del que ahora presentaré una síntesis de las principales hipótesis.<sup>379</sup>

Comenzaré por recordar que, además de esta información, contamos con algunos otros datos que nos ayudan en este intento. En efecto, en el artículo titulado "Juan Montero, ensamblador y arquitecto novohispano del siglo XVII", Efraín Castro publicó parcialmente una Información Testimonial que había sido preparada precisamente por ese artista del 7 al 11 de septiembre de 1684, con el objeto de que se le otorgara el nombramiento de maestro mayor de la Catedral de México,<sup>380</sup> cuando descubrió que Cristóbal de Medina tenía un interinato que lo llevaría directamente a ese cargo. Según la versión paleográfica publicada por Castro, en este documento, los testigos que declararon acerca de los trabajos realizados por Juan Montero, coinciden en que "...intervino en la prosecución de la puerta principal de enmedio desde la segunda cornisa hasta el tablero del escudo de las armas reales..."<sup>381</sup> De ahí se desprenden tres problemas: el número de cuerpos que deberían haber tenido las portadas catedralicias, su cronología y sus autores.

En cuanto al número de cuerpos de las portadas del imafrente el enunciado del problema sería el siguiente: en 1699 aún faltaba por concluir en lo esencial el "último" cuerpo de la portada del Perdón y en 1684 Juan Montero había proseguido esta misma portada "...desde la segunda cornisa..." Asimismo, en 1699 se planeaba construir el "último" cuerpo de las portadas procesionales, que, entre otras cosas tendría "...ventana o claraboya..." y cuyas columnas no parece que fueran "tortuosas" o salomónicas.

<sup>377</sup> AGI (Audiencia de México: 810), documento publicado por: Diego Angulo Iñiguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, pp. 171-174.

<sup>378</sup> Idem.

<sup>379</sup> Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México", pp. 82-89.

<sup>380</sup> Efraín Castro Morales: "Juan Montero, ensamblador y arquitecto novohispano del siglo XVII", pp. 24-26.

<sup>381</sup> Idem.



Vayamos primero las portadas procesionales. Como vimos antes, el primer cuerpo, construido por Juan Montero, conserva un estilo de raigambre completamente manierista, mientras que el segundo, levantado ya por Cristóbal de Medina, es salomónico: tiene columnas pareadas y un relieve al centro, en lugar de ventana.

Una hipótesis posible de plantear es que después de 1699 se sustituyera la ventana del proyecto transcrito, por el relieve y hasta entonces se decidiera levantar las columnas salomónicas para dotar a la portadas de características más compatibles con la moda artística del momento y con las portadas del crucero que se habían concluido diez años antes. Pero, independientemente de que, como ya vimos, el segundo cuerpo de las portadas parecen ser de entre 1684 y 1686, se encuentra también el problema de los relieves.

Se ignora el nombre de los autores de tales relieves, así como su fecha de colocación, sin embargo se han atribuido, con buen crédito a los hermanos Nicolás y Miguel Ximénez, quienes en 1687 firmaron y fecharon las esculturas exentas de San Pedro y de San Pablo que todavía se conservan en la portada del Perdón.<sup>382</sup> La atribución está basada en el hecho de que tanto los relieves como las esculturas parecen obras de un mismo taller, amén de que su estilo es el mismo: barroco pero todavía con persistencia de formas manieristas. Es de suponerse, entonces, que tanto los relieves como las esculturas hayan sido más o menos contemporáneas, o sea de los ochenta o principios de los noventa del siglo XVII.

De esta manera llego a la conclusión de que el "último" cuerpo al que hace alusión Cristóbal de Medina, no era el segundo, sino otro distinto, por lo que se puede plantear la hipótesis de que lo que pretendían levantar los maestros de la catedral en 1699 era un tercer cuerpo en las portadas procesionales compuesto por banco, ventana o claraboya flanqueada por columnas, y remate.

En cuanto a la portada del Perdón, vimos ya en el segundo capítulo de este trabajo que el proyecto de Luis Gómez de Trasmonte y de Rodrigo Díaz de Aguilera contemplaba tres cuerpos. Ahora bien, en la Información Testimonial presentada por Juan Montero, se afirma que él prosiguió la portada "...desde la segunda cornisa...", lo que interpreto como: a partir de la cornisa del segundo cuerpo. Es decir, que en 1684 el segundo cuerpo estaba ya construido y Juan Montero había comenzado el tercer cuerpo, el cual, hasta 1699 todavía se

<sup>382</sup> Manuel Toussaint: La catedral de México y el Sagrario Metropolitano..., pp. 79-81.



encontraba inconcluso, faltaban, según la declaración de Cristóbal de Medina, "...alquitrahe, frisso, cornija, frontis, y remates".

Con todo, llegamos a concluir que los proyectos de las tres portadas del imafrente de la Catedral contemplaban tres cuerpos, lo que parece lógico de acuerdo con el ancho que de torre a torre tiene el edificio: tres cuerpos en cada portada lo habría dotado quizá de mejor proporción y de una mayor monumentalidad.

Otra obra importante que faltaba por hacer en la Catedral, era el cuerpo de campanas de la torre poniente: a pesar de las múltiples advertencias anteriores, nada se había hecho al respecto. Al parecer, por lo menos el cubo ya estaba completo, pero todavía era necesario

...para el contrapeso y acompañamiento hacer el primer cuerpo de la torre, que ha de estar sobre la capilla de San Miguel, que será acabando primeramente los escalones que faltan al caracol que está en dicha parte, luego levantar el banco al parejo del otro cinco varas en alto con su ornato de pilastras y cornijas de piedra de chiluca, y sobre del se forman los cuatro ángulos, que contienen los campaniles, que son todos veinte y cinco por cada lado, con sus ornatos de pilastras, basas, capiteles, alquitrahes, frisos y cornijas, impostas y repisas con sus cadenas de fierro en los gruesos campaniles, sus tirantes y barretones de lo mismo. Dos bóvedas: una que enrasa en la superficie del banco quedando hueco entre la de la capilla de San Miguel, y la del dicho banco. Otra en el remate del cuerpo referido de dicha torre...<sup>383</sup>

Es decir, que los arquitectos pensaron el cuerpo de la torre poniente con características muy similares a las del de la oriente que ya estaba construido, lo que era lógico no sólo desde el punto de vista de la unidad visual, sino para el "contrapeso" que buscaban, pues para conseguirlo hubieran tenido que poner efectivamente el mismo número de elementos en la nueva edificación. Se levantarían dos bóvedas: una que podríamos llamar falsa, estaría sobre la bóveda de la capilla de San Miguel, y la otra, cubriría normalmente el cuerpo de campanas. Llama la atención el número de campaniles: "...veinte y cinco por cada lado...", o sea, cien en total, lo que sin duda parece excesivo para tratarse de un solo cuerpo, podría tal vez pensarse en un juego de campanas pequeñas, como contrapunto de la campana mayor. Aunque, debemos aclarar que, como veremos enseguida, en realidad todas las torres debían de haber tenido tres cuerpos.

<sup>383</sup> AGI (Audiencia de México: 810), documento publicado por: Diego Angulo Iniguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, p. 172.

De gran importancia en el informe resulta la noticia de que entre las obras que todavía le faltaban a la Catedral estaban "...los dos torreones que se han de hacer sobre la capilla del Santo Cristo y la de San Felipe..."<sup>384</sup> A esto, podemos agregar otros testimonios publicados por Diego Angulo que apuntan en el mismo sentido. De acuerdo con la información recogida por él, en 1693 faltaban por hacer

dos torreones, uno a la parte del Oriente sobre la capilla del Santo Cristo y otro a la parte del Poniente donde forma la capilla de San Felipe de Jesús, que son las partes donde tienen dos caracoles obrados con mucho primor y arte. Estos torreones faltan que hacer desde la planicia de las bóvedas que es donde el día de hoy se hallan los dichos caracoles con dos cuerpos y remate, cada uno sobre las groseras de paredes que desde su fundamento se hallan levantadas.<sup>385</sup>

Además, al parecer en 1728 se hicieron diseños para las torres, aunque, según afirma Diego Angulo, no se especifican cuántas eran.<sup>386</sup> Finalmente, en un informe realizado por el secretario del Cabildo el 12 de marzo de 1734, se dice que

tengo vista la obra de la fábrica material de dicha Santa Iglesia, la cual se halla sin acabar y perficionar, pues una torre, que es la que sirve, sólo tiene hecho un cuerpo y según la monteá, le faltan dos, y las otras tres sólo tienen hecho los cubos.<sup>387</sup>

Estoy de acuerdo con Diego Angulo cuando afirma que la interpretación de este texto debe ser que para 1734 ya

...estaba construido el cubo y el primer cuerpo de una de las torres y el cubo de las otras tres. Es decir, que había de tener cuatro torres, y que éstas -o al menos dos de ellas- tendrían, además del cubo, tres cuerpos, probablemente por contar el remate como uno de ellos.<sup>388</sup>

Es decir, que a fines del siglo XVII se pensaban construir cuatro torres a la Catedral de México. Como afirma Diego Angulo, la idea de la construcción de las cuatro torres del

<sup>384</sup> Idem.

<sup>385</sup> Diego Angulo Iñiguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, pp. 174-175.

<sup>386</sup> Ibidem, p. 175.

<sup>387</sup> Ibidem, p. 174.

<sup>388</sup> Ibidem, p. 175.

edificio no es extraña. Los antecedentes que cita son importantes y dignos de ser recordados aquí: entre los proyectos que se hicieron en 1609 para la iglesia mayor de La Habana, existía uno de cuatro torres, que puede (como en el caso de la de México) relacionarse con el proyecto de Juan de Herrera para la catedral de Valladolid y la iglesia del Pilar de Zaragoza.<sup>389</sup>

En cuanto a la Catedral de México, la idea de las cuatro torres, desde luego no era nueva a fines del siglo XVII. Ciertamente después de haber abandonado la idea de levantar un edificio de siete naves, debido a la inseguridad del subsuelo, el virrey Martín Enríquez de Almanza había acordado el 1 de febrero de 1570 que la nueva catedral se levantara

Norte Sur, poniendo la puerta del Perdón hacia la Plaza Mayor, y el campanario a la cabeza de la dicha iglesia que se hubiere de hacer...e que sea de tres naves claras y a los lados de ellas sus capillas colaterales y que todo se cubra de madera...<sup>390</sup>

Sin embargo, aunque Claudio de Arciniega, maestro mayor de la Catedral de México desde el año de 1559, al realizar el proyecto para el templo, lo hizo respetando en lo fundamental las disposiciones del virrey, en lugar de una torre proyectó cuatro: una en cada esquina, tal como se puede comprobar en un plano del edificio -de fines del siglo XVI o principios del siglo XVII- que tradicionalmente se ha atribuido a ese arquitecto,<sup>391</sup> en la cual se denota el engrosamiento de los muros en cada uno de los ángulos.

No deja de ser sorprendente el que todavía fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII se siguiera insistiendo en la posibilidad de levantar las cuatro torres, cuando, pese a la insistencia de Cristóbal de Medina, no se había podido ni siquiera terminar la torre poniente del imafrente, sin embargo es posible que no dejaran de perseguir la idea de relacionar a la Catedral de México con el Templo de Salomón.

<sup>389</sup> Ibidem, pp. 176-177.

<sup>390</sup> AGI (Reales Cédulas. Duplicados: vol. 47, fol. 408 r.- 409 r.), documento publicado por: Manuel Toussaint: La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano, pp. 27, 265-266.

<sup>391</sup> El plano fue dado a conocer por Luis G. Serrano en el libro titulado: La traza original con que fue construida la Catedral de México..., aunque -como apunté antes- en lo personal dudo de esa atribución en vista de la presencia de una cúpula en el crucero no proyectada por Arciniega y por el hecho de que la planta original se había extraviado y ya no se tenía noticia de ella en 1689, de todos modos nos sirve para comprobar la presencia de cuatro torres en el templo. Véase también: Martha Fernández: Arquitectura y creación. Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España, pp. 42-49.

Cristóbal de Medina y sus colegas también manifestaron como obra faltante en el edificio de la Catedral en 1699 "...el claustro que da passo a las oficinas...", noticia que también se complementa con otra del 14 de junio de 1688, cuando Manuel de Escalante y Mendoza declaró que aún no se habían ejecutado los "claustros procesionales en las cuatro cuadras del circuito de la iglesia"<sup>392</sup> y la del año de 1689, cuando el mismo mayordomo de la Catedral que afirmó que al construir el Colegio Seminario se debían dejar libres los terrenos del ángulo que daba a la calle del Reloj para edificar los claustros procesionales "...con que se ha de cerrar en cuadro esta Santa Iglesia...",<sup>393</sup> que como bien afirma Diego Angulo, pueden relacionarse con el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, claro es, siempre y cuando se tratara, en efecto, de un proyecto de cuatro claustros, "...dos a cada lado del templo..."<sup>394</sup>

Vistas así las noticias, caemos fácilmente en cuenta de que la Catedral de México en realidad quedó inconclusa, pues faltaron por realizar muchas obras: unas proyectadas desde su origen (como las dos torres del testero) y otras que quizá se fueron pensando en el camino (como los últimos cuerpos de las portadas del imafrente y de las torres, y los claustros procesionales).

Desde el punto de vista formal, no es gran cosa lo que podemos sacar en claro para completar el perfil artístico de Cristóbal de Medina, únicamente la idea de ascensionalidad que permanece todavía en ese momento, manifiesta en los terceros cuerpos de las portadas frontales de la Catedral (si es que mi interpretación es correcta), que ciertamente la hubieran dotado de mayor elevación. En cuanto a la torre poniente, aunque posteriormente se manifestara que todas serían de tres cuerpos, es claro que en 1699 el proyecto para la poniente contemplaba un solo cuerpo, lo que la relaciona con las otras torres construidas o proyectadas por Cristóbal de Medina, conocidas hasta ahora: la del templo de San Jerónimo, la del templo de Santa Teresa la Antigua y la de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Cabe, finalmente, destacar el hecho de que al referirse a las portadas de la Catedral, sólo se mencionen "columnas", pero ya no "salomónicas".

<sup>392</sup> Diego Angulo Iñiguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, p. 177.

<sup>393</sup> AGI (Audiencia de México: 471, R. 3, N. 12).

<sup>394</sup> Diego Angulo Iñiguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, p. 177.

De esta manera, llegamos al 31 de julio del año de 1699, cuando Cristóbal de Medina dictó su testamento ante el escribano Diego Díaz de Rivera. A través de él podemos darnos cuenta de que su vida estuvo llena no sólo de realizaciones artísticas y económicas, sino principalmente personales. Por este documento sabemos que de su matrimonio con Ana María Sánchez de Cuenca nacieron siete hijas: Francisca, María, Antonia, Teresa, Manuela, Leocadia y Ana, a quienes nombró como las "...únicas y universales herederas..." de sus bienes, que debieron sumar una pequeña fortuna a juzgar por las propiedades que de él conocemos hasta ahora.<sup>395</sup> Sus albaceas fueron: su esposa y el licenciado Juan de Valdés "...abogado de esta Real Audiencia y de presos y Real Fisco del Santo Oficio de la Inquisición de esta Nueva España, alcalde de la Real Casa de Moneda, de esta corte y asesor general del Excelentísimo Señor Virrey conde de Moctezuma...", en tanto que nombró a su esposa tutora y curadora de las personas y bienes de sus hijas.<sup>396</sup> Ellos serían seguramente los encargados de cobrar a don Manuel y Escalante y Mendoza los salarios que le debía por el cargo de maestro mayor de la Catedral, que eran "...como mil y seiscientos pesos..."<sup>397</sup> o sea, más de dos años.

Dispuso asimismo que se entregara de sus bienes un peso de oro común "a las mandas forzosas y acostumbradas", y otro peso "para ayudar a la beatificación del Venerable Siervo de Dios Gregorio López". Pidió ser sepultado en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México, "...donde se han enterrado los maestros mayores, o en la iglesia, parte y lugar donde quisieren mis albaceas a cuya elección lo dejo, con lo demás tocante a mi entierro y funeral..."<sup>398</sup>, y fuera de testamento, ordenó que se le dijese cuarenta misas "rezadas a pitanza ordinaria".<sup>399</sup>

Finalmente, el 12 de agosto de 1699, a los sesenta y cuatro años de edad, falleció el maestro Cristóbal de Medina Vargas Machuca y fue sepultado en la Catedral

<sup>395</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 114-119. En este trabajo tengo enlistadas algunas de esas propiedades.

<sup>396</sup> AN (Notario Diego Díaz de Rivera: 31 de julio de 1699, fol. 223 r.- 225 vto.), documento publicado por: Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., pp. 113-144, 325-328.

<sup>397</sup> Idem.

<sup>398</sup> Idem.

<sup>399</sup> ASM (Libro de difuntos españoles: años 1698-1707, fol. 36 r.).

Metropolitana,<sup>400</sup> seguramente en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, como fue su última voluntad y como le correspondía por haber sido maestro mayor de su fábrica material.

Puede decirse que la última etapa de trabajo de Cristóbal de Medina estuvo caracterizada, en general, por la reutilización de formas y recursos ya empleados en las etapas anteriores. Tal fue el caso de la portada lateral de la parroquia de Santa Catalina (que le he atribuido), cubierta de almohadillas, como las tuvieron las portadas atriales del convento de Santo Domingo (si mi atribución es correcta) y, especialmente, como las que luce el claustro del Oratorio de San Felipe Neri. Asimismo, mantuvo el sentido de ascensionalidad de las obras, manifiesto en los proyectos de los terceros cuerpos de las portadas del imafrente de la Catedral.

El proyecto que presentó para construir el cuerpo de la torre poniente de la Catedral Metropolitana, también recuerda los que realizó para las torres de los templos de San Jerónimo y Santa Teresa la Antigua, así como la de la iglesia del hospital de Belén.

Pero también utilizó algunos recursos que podríamos calificar de premonitorios en cuanto a que su mayor desarrollo lo alcanzarían en la arquitectura del siglo XVIII, como la prolongación de las pilastras hasta la cornisa, el pequeño cortinaje y la guardamalleta de la portada lateral de la parroquia de Santa Catalina (si en verdad es obra suya).

### **Cristóbal de Medina Vargas: entre la tradición y la modernidad.**

De la trayectoria artística de Cristóbal de Medina, apenas perfilada en este capítulo, podemos decir que las obras más destacadas de su producción conocida hasta hoy, son las siguientes: el proyecto para construir la espadaña de la iglesia de la Santísima Trinidad (1663), el proyecto de la torre del templo de San Jerónimo (1665), el convento de capuchinas de San Felipe de Jesús (1665-1667), el Misterio de la Encarnación (1675-1676), la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz (1677-1678), el claustro del convento de Nuestra Señora de los Angeles de Churubusco (1678), el templo de Santa Teresa la Antigua (1678-1684), la Capilla del Rosario del convento de Santo Domingo (1681-1682), la portada principal del templo de San Agustín (1681), la iglesia del hospital de

---

<sup>400</sup> Idem.



Nuestra Señora de Belén (1681), la cúpula de la escalera del hospital de Jesús (1683), el claustro del Oratorio de San Felipe Neri (1684), las portadas procesionales de la Catedral de México (1684-1686), el claustro del hospital de San Juan de Dios (1685), la quinta capilla de la Vía Sacra (1686), la portada oriente del crucero de la Catedral de México (1687-1688), la portada poniente del crucero de la Catedral de México (1688-1689) y la ampliación de la parroquia de Santa Catalina Mártir (1691) y, finalmente, la Capilla del Calvario de la Vía Sacra de la ciudad de México (1698).

Por mi parte le he atribuido las portadas atriales del convento de Santo Domingo (1681-1682), la portada de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín (ca. 1690-1714) y la portada lateral de la parroquia de Santa Catalina Mártir (1691).

De todo ello, es evidente que la etapa más productiva e importante en la actividad de Cristóbal de Medina fue la que corresponde a la "adopción de la columna salomónica", es decir, la que se desarrolló en el lapso de 1681-1690; sin embargo, debemos realizar un análisis más cuidadoso de las obras que construyó en cada uno de los periodos que he distinguido en su producción.

En términos generales, se puede afirmar que Cristóbal de Medina comenzó su camino por la arquitectura con las raíces de una formación, que como dije en otro capítulo, se realizó durante lo que denominé el "eclectisimo" de mediados del siglo XVII, muy cerca de los artistas de vanguardia de entonces: tan clara parece su relación con arquitectos como Diego de los Santos, que todavía en las portadas del atrio del convento de Santo Domingo, levantadas hacia el año de 1682, podemos encontrar tal parecido con las obras de ese arquitecto, que podía haber sido factible atribuírselas. Su formación, entonces cabalgó entre el manierismo saliente como estilo unitario y el barroco naciente en aquella época.

Como expliqué en el primer capítulo, ese "eclectisimo" lo fue precisamente por mantener varios elementos del manierismo, pero enriquecidos -por decirlo de alguna manera- con otros que ya podían calificarse de barrocos, pero que ciertamente conforma un movimiento arquitectónico particular, que puede identificarse y deslindarse tanto del manierismo como del barroco. De esa época, Cristóbal de Medina conservó, en las dos primeras etapas de su producción, el respeto a los órdenes clásicos y las dobles portadas de

los conventos de monjas. La inclusión de la ornamentación naturalista todavía es discreta, pero se presenta ya con clara intención de manifestar abundancia.

En cuanto a la distribución espacial de los claustros, parece tener mayor relación con el manierismo, lo que deriva de que el cambio de los usos y costumbres de la vida interior no cambiaban a un ritmo demasiado rápido, sino que se mantenían acorde con reglas y modos de vida ancestrales: eran corredores que desembocaban a un patio por medio de arcos o arquivadas soportados por columnas o pilastras y cubiertos con techumbre a base de vigas de madera.

En las portadas, mantuvo también del eclecticismo los cuatro recursos más importantes: sentido ascensional, claroscuro, abundancia ornamental y movimiento en los perfiles de las portadas, utilizando para conseguirlos, recursos similares a los empleados por los artistas más representativos del nacimiento del barroco: marcos acodados, frontones rotos, ornamentación de tipo vegetal muy redondeada, almohadillas y, roleos para destacar perfiles mixtilíneos. Pero también conservó la composición ortogonal de las portadas, cuyo origen se encuentra, ya no en las obras vanguardistas, sino en el segundo momento del manierismo.

Quizá la diferencia más importante entre Cristóbal de Medina y sus maestros haya sido el uso temprano (en relación con su propia trayectoria) de esos elementos eclécticos y la transformación que obró en algunos de ellos. Por ejemplo, las almohadillas, presentes desde el primer Misterio del Rosario, no son planas como las del templo de San José de Gracia, sino que tienen volumen, lo que además de acentuar el claroscuro de la obra, la dota de riqueza decorativa. Lo mismo se puede decir de los marcos acodados: desde el Misterio de la Encarnación, Medina no sólo acodó las esquinas, sino que, además, quebró la línea de los travesaños y, aprovechó los huecos que se formaron, para cubrirlos de motivos decorativos.

En cuanto a las portadas, dentro del esquema de calles y cuerpos al que se sujetaron, Cristóbal de Medina modificó el espacio compositivo. Independientemente del sentido ascensional que, como dije, heredó finalmente de los artistas vanguardistas de mediados de siglo, empleó otros elementos tales como intercolumnios estrechos. Las portadas manieristas de la primera mitad del siglo XVII, como la del Perdón de la Catedral de México, poseen

intercolumnios lo suficientemente amplios como para dar cabida a los nichos en los que se colocaron esculturas, tenían por tanto un sentido utilitario. En las obras de Cristóbal de Medina, comenzando por el Misterio de la Encarnación, los intercolumnios tienen valor en sí mismos: son estrechos y sirven únicamente para separar las columnas entre sí y para producir efectos de claroscuro.

En relación con los claustros, sería principalmente en los elementos ornamentales donde -quizá- Cristóbal de Medina superara a sus maestros: en el de Nuestra Señora de los Angeles de Churubusco, por ejemplo, empleó tableros en las enjutas, como un tímido remedo de almohadillas planiformes, que de todos modos, enriquecen las enjutas y provocan efectos de claroscuro. Pero, lo más importante, por lo menos en ese claustro, fueron los soportes: son pilastras, como debieron tenerlo muchos de los claustros de aquella época, pero en ese caso no son rectas, sino abombadas, lo que también modifica el sentido espacial del edificio.

Las techumbres de los templos en general eran de madera. Al principio, Cristóbal de Medina también las utilizó, como lo hizo en el templo de capuchinas de San Felipe de Jesús, pero ya en la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de la Santa Veracruz, prefirió las bóvedas, que, entre otras cosas, dotaron de un diferente sentido espacial a las iglesias: más espaciales, mejor iluminadas y más monumentales.

Las torres y las cúpulas, en cambio, no parecen que hayan sido elementos preferenciales en las obras de Cristóbal de Medina. Las primeras fueron siempre, desde la de San Jerónimo, de un solo cuerpo, cubiertas con bóveda. Y, de las cúpulas, sólo tendremos noticias de tres ya tardías: ninguna en las dos primeras etapas de su trabajo.

Con todo, parece que Cristóbal de Medina y la arquitectura de su tiempo, marchaban con pasos más firmes hacia el barroco y a él llegaron en su tercera etapa de trabajo: entre 1681 y 1690. Muchas características de los monumentos cambiaron o se enriquecieron a partir de ese momento, que es cuando podemos decir que Medina se desprendió de sus maestros, pero no de la tradición. De ella conservó, por ejemplo, la distribución espacial de los templos de monjas: una sola nave con dos portadas hacia la calle, perpendiculares al cuerpo de la iglesia, como en Santa Teresa la Antigua. El espacio interior era, como dije antes, sencillo: dividido en tramos separados entre sí por arcos de medio punto, soportados

por pilastras, pero su cubierta fue ya siempre de bóvedas, preferentemente, al parecer, de cañón con lunetos que proporcionan mayores posibilidades de iluminación a los interiores. Destaca entre esos espacios, la planta de cruz griega de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín.

Aunque las cúpulas no fueron, como he dicho, el tema preferido por Cristóbal de Medina, hasta el momento conocemos tres: la del templo del hospital de Nuestra Señora de Belén, la del templo de Santa Teresa la Antigua, la de la escalera del hospital de Jesús y la de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín. Como afirmé en su momento, las dos primeras tienen en común ser cúpulas de planta circular, sin tambor y apoyadas en pechinas, sólo que la de Santa Teresa es muy poco elevada, pareciera una bóveda vaída peraltada, en cambio la del hospital de Belén, tiene una media naranja mucho más elevada y rematada por una linternilla. Realmente su filiación es difícil de establecer, pues ya desde los tiempos de Juan Gómez de Trasmonte, en la Catedral se había pensado construir una cúpula mucho más compleja. En este aspecto, más que modelos o preferencias formales, es posible que esa timidez se pueda atribuir al miedo que siempre manifestaron los arquitectos por la movilidad del subsuelo de la ciudad y por los temblores.

La cúpula de la capilla terciara de San Agustín, en cambio, tiene la gran importancia de ser octogonal, solución que sería la más usual en las cúpulas de la Nueva España, al mismo tiempo que parece tener vínculos con algunas reconstrucciones ideales del Templo de Salomón.

En cuanto a la cúpula de la escalera del hospital de Jesús, no conozco antecedentes concretos en la Nueva España, aunque debieron existir dadas sus características. Era de artesón de madera, pero construida sobre pechinas con un tambor de planta cuadrada y rematada por un artesón a cuatro aguas, en forma de chapitel, lo que ciertamente nos remite al tratado de arquitectura de fray Lorenzo de San Nicolás.

Las torres siguieron siendo poco importantes para Cristóbal de Medina, quizá la misma razón que condicionó cúpulas bajas y ligeras, provocó torres de un solo cuerpo, pues a pesar de los años, tanto la de Santa Teresa la Antigua, como la del hospital de Nuestra Señora de Belén, fueron de un solo cuerpo cubiertas por una bóveda rematada por una linternilla. Las diferencias entre ambas se encuentran en la planta y en los elementos

estructurales: la del hospital de Belén era de planta cuadrada y la de Santa Teresa es octogonal. La primera tenía pilastras dóricas, en cambio la de Santa Teresa, posee columnas, aunque también de orden dórico.

Los espacios claustales, como siempre, se distribuyeron alrededor de un patio. En el del hospital de San Juan de Dios, fue mucho más tradicional en el sentido de que simplemente utilizó arcos de medio punto soportados por pilastras sin ningún tipo de ornamentación y los vanos, por su parte, sólo tenían enmarcamientos rectos. En el del Oratorio de San Felipe Neri, en cambio, fue mucho más audaz: tiene también arcos de medio punto soportados por pilastras, pero en este caso, en ambos pisos y, además, cubiertos desde las basas hasta las claves por almohadillas, en tanto que las enjutas lucen hojas de acanto, lo que lógicamente lo aleja de la sencillez manierista para colocarlo francamente en el barroco: ninguna obra anterior produce tales efectos de claroscuro, movimiento y riqueza ornamental, por más que ese recurso ya lo hubiera utilizado en más tempranas, como el primer Misterio del Rosario y las portadas atriales del convento de Santo Domingo. Pero además, en este claustro, Cristóbal de Medina no se conformó con las techumbres de madera, por lo que utilizó bóvedas de aristas en el primer nivel y vigas de madera en el segundo.

Las portadas, conservan, en lo fundamental, la composición tradicional manierista, pero los elementos novedosos de los que hablé antes, se multiplican: los intercolumnios estrechos se vuelven a presentar en obras como la portada del templo de San Agustín, la del templo de Santa Teresa la Antigua, pero en esta última obra, enriquecidos, pues en ellos se incluyó una pilastra cajeadada, que, amén de acentuar la riqueza visual, destaca los efectos de claroscuro. Pero además, dentro de la aparente planiformía de esas portadas, pues parecen no permitirse una separación demasiado evidente del paramento y, tampoco rebasar el nivel de los estribos, en el segundo cuerpo de las del templo de Santa Teresa, las columnas dan la impresión de adelantarse hacia el frente, y a causar ese efecto les ayuda la presencia de las traspilastras que las acompañan.

Claro es que, además, el arquitecto siguió utilizando -como siempre- elementos surgidos con la vanguardia de mediados de siglo y que ya había hecho propios, como los marcos de línea quebrada, que vuelven a aparecer en el templo de Santa Teresa la Antigua,



además del frontón roto que encontramos en esa misma iglesia de monjas, en las portadas del crucero de la Catedral de México y en las portadas del atrio del convento de Santo Domingo, así como las almohadillas, que encontraremos en esas portadas atriales.

La ornamentación, por su parte, se multiplicó y de ello dan cuenta las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua, y en su momento también las del crucero de la Catedral de México: ornamentación siempre carnosa y redondeada, a base de flores y guías de hojas, es decir, naturalista y abundante. En este sentido cabe también hacer mención de elementos de estilos de un pasado más bien lejano, como el tapiz a base de rombos y flores de la portada de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín, que recuerda diseños propios del arte mudéjar. Esa clase de retornos a estilos del pasado fue común a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII, como lo muestra el antiguo claustro de la Merced de la ciudad de México.

Cabe asimismo destacar el uso de formas poligonales: semiexagonales, como los nichos de las portadas del crucero de la Catedral de México, y octogonales, como la claraboya que posee el claustro del Oratorio de San Felipe Neri. Recursos que, como veremos, parecen estar en estrecha relación simbólica con el soporte salomónico.

Así, unida a todos estos elementos y recursos, aparece precisamente la columna salomónica en portadas construidas por Cristóbal de Medina. Su sola presencia nos indica el momento artístico de las obras, es decir, el barroco, pero no porque estas columnas sean en sí mismas barrocas, pues como hemos visto su origen en el mundo moderno se remonta nuevamente al manierismo, sino porque además de su sentido simbólico (tácito en la portada del templo de San Agustín e implícito en las demás), fue utilizada como un recurso para provocar en las obras efectos netamente barrocos: inestabilidad, movimiento, efectos de claroscuro y riqueza. Ninguna cumple una verdadera función estructural, pero sí otra, más importante para el arte barroco novohispano: la decorativa.

Desde mi punto de vista, gracias a la libertad con la que se manejó este soporte y todos los elementos que las acompañaban, se produjo el triunfo de la arquitectura barroca en la Nueva España, un movimiento artístico que ante todo buscó precisamente la libertad en el manejo de las formas, anhelo que persiguieron no sólo los tratadistas como Juan Caramuel, sino los propios oficiales-creadores. Libertad que la Ilustración consideró libertinaje, pero



que para los artistas del siglo anterior fue básico para re-crear y crear. De esa libertad dan cuenta las obras del propio Cristóbal de Medina y todos los efectos barrocos que sus obras poseen.

Como dije antes, en la última etapa de trabajo, Cristóbal de Medina repite muchos recursos que ya había empleado en obras anteriores, como las almohadillas que cubren la portada lateral de la parroquia de Santa Catalina, que se relacionan con las que tuvieron las portadas del atrio del templo de Santo Domingo, y principalmente con las que cubren arcos y pilastras del claustro de San Felipe Neri. Asimismo, el proyecto de la torre poniente de la Catedral de México, de un solo cuerpo cubierto con bóveda, que mucho nos recuerda las torres de San Jerónimo, de Santa Teresa la Antigua y del hospital de Belén.

Pero al mismo tiempo utilizó otros elementos más vanguardistas, como la prolongación de las pilastras hasta la cornisa, cortinajes y guardamalletas, presentes todos ellos en la portada lateral de la parroquia de Santa Catalina, que le he atribuido.

Ahora bien, los efectos de dramatismo claroscuro, de riqueza ornamental, de inestabilidad, de movimiento, etcétera, no sólo lo consiguieron los artistas de aquella época a través de elementos como los que hemos señalado, incluida la columna salomónica, sino también por medio de recursos, que hoy se podrían denominar "hechizos", es decir, falsos, y este recorrido por las obras de uno de los artistas más importantes de la Nueva España no podría quedar completo si no consideráramos esos trucos que conocemos ahora gracias a la documentación que hasta hoy se ha reunido de su obra.

Lo más frecuente fue hacer aparecer como obra de cantería aquélla que no era. Tales fueron los casos de la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz, donde fingidos de cantería estarían "...los seis sobrecos, arco toral, pilastras, basas y capiteles..."<sup>401</sup> A veces, el fingimiento era combinado, como en la torre de San Jerónimo, en la cual los "extremos y frisos altos y bajos", se habrían de "...lucir de plana y fingido de ladrillo y cantería..."<sup>402</sup> Finalmente, algunas noticias nos informan que no todas las clases de "falsos" o fingimientos eran iguales, por ejemplo, la pared de la iglesia de la Santísima que daba a la Calle Real, tendría que tener el terminado "...fingiéndola de cantería, según y como

<sup>401</sup> AN (Notario José de Anaya: 28 de septiembre de 1677, fol. 72 r.- 73 vto.).

<sup>402</sup> AN (Notario José Veedor: 5 de mayo de 1665, fol. 39 r.- 42 vto.). Dato publicado por: Martha Fernández: *Arquitectura y gobierno virreinal...*, p. 127).

están las casas del señor canónigo don Jerónimo de Cervantes que están enfrente de la iglesia de las Descalzas...<sup>403</sup>

La obra más notable con portadas pintadas y fingidas de cantería, fue la Catedral de México. Como vimos antes, el primer cuerpo de las portadas del crucero estaba constituido por elementos de cantería real, mientras que el resto del paramento estaban "...de cantería fingida..."<sup>404</sup>

En suma, nos encontramos frente a escenarios. Todos los elementos conducían a producir efectos irreales, pero satisfactorios para los artistas y, por supuesto, también para la sociedad de aquella época. A la sociedad criolla que encontró en lo que hoy llamamos barroco, la solución artística a la afirmación de su personalidad.

Debo enfatizar que las características generales que hemos anotado para definir el barroco en la obra de Cristóbal de Medina son comunes al barroco europeo, pero en Nueva España adquirieron una personalidad especial, propia de esta región gracias a tres factores principales: la continuidad de recursos propios del manierismo novohispano, al sentido plástico de los artistas de estas tierras y a la forma de utilizarlos y combinarlos entre sí: siempre sujetos a la tradición, pero con la mirada puesta en la modernidad. Tradición que no era otra que la propia y una modernidad surgida de modelos y formas importadas, pero transformados y, finalmente también adaptados a esa misma tradición.

### **La columna salomónica en la obra de Cristóbal de Medina.**

Revisar la obra arquitectónica del maestro Cristóbal de Medina nos ha proporcionado la posibilidad de conocer su mundo artístico y el de sus contemporáneos, pero también nos da las herramientas necesarias para contextualizar la aparición de la columna salomónica en su propia obra y en la arquitectura novohispana del siglo XVII: tipologías, función y relación con los espacios internos y externos (los de los edificios y los urbanos).

En cuanto a las tipologías de las columnas salomónicas, desde el punto de vista formal, únicamente utilizó dos: la helicoidal de perfil giratorio y la entorchada (nunca la de

<sup>403</sup> AN (Notario Pedro Moreno: 20 de diciembre de 1663, fol. 373 r.- 373 vto.).

<sup>404</sup> AGI (Audiencia de México: 810). Diego Angulo Iniguez: Planos de monumentos arquitectónicos en América y Filipinas en el Archivo de Indias, t. I, p. 165.

perfil ondulante, ni la pilastra salomónica). Dentro de las primeras, podemos encontrar las que comienzan a girar desde la basa, como las que luce la portada del templo de San Agustín (1681) y las que poseen las portadas del crucero de la Catedral de México (1687-1689). Pero también empleó las columnas tritóstilas como las del primer cuerpo de la portada del templo de Santa Teresa la Antigua (1678-1684) y las de los dos niveles de la portada de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín (ca. 1690-1714), si, como supongo, esa obra es suya. Las columnas entorchadas, por cierto también tritóstilas, se encuentran en el segundo registro de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua.

Los modelos obvios que he señalado son, desde luego, Iácome Vignola por el perfil giratorio de las cañas y Juan Caramuel por el sentido ornamental que poseen: senos desnudos y gargantas siempre recorridas por una guía ornamental. Sin embargo, es necesario hacer una revisión comparativa con obras europeas para precisar mejor esos antecedentes.

En cuanto a las columnas entorchadas, es claro, como vimos en otro capítulo, que su antecedente es manierista y, aunque como veremos después, en ellas se pueden encontrar varios tipos, el empleado por Cristóbal de Medina corresponde a aquél en el que la caña permanece recta y a ella se enreda una guía, como se encuentra en obras europeas tales como el "Escudo de armas de la familia Mattei" diseñado por Ludovico Carracci y grabado por Francesco Brizio, así como en la portada del libro de S. Dávila titulado De la veneración que se debe a los cuerpos de los Santos y sus reliquias del año de 1611, grabada por Pedro Perret; en la "Ilustración del Canto I de la 'Jerusalén Liberada III' de Tasso", realizada por Antonio Tempesta, y en el armario francés que se supone que fue uno de los regalos de boda que recibió Diana de Francis, hija de Enrique II a raíz de su matrimonio con Horacio Farnese, el año de 1555.

Ahora bien, el hecho de poder establecer estas relaciones, no conlleva la idea de que esas obras hayan podido convertirse alguna vez en modelos de Cristóbal de Medina (aunque tampoco se puede descartar del todo la posibilidad), en realidad, la importancia de apuntarlo, radica en darnos cuenta de que las obras europeas con las que pueden establecerse esos vínculos son tempranas y, con ello confirmar la larga continuidad que tuvieron los recursos manieristas en el arte novohispano, precisamente como parte fundamental de la tradición arquitectónica local. Pues en este sentido, no sólo fueron las

novedades las que se adaptaron a esa tradición, sino que los propios elementos que la fueron conformando, se vieron también sujetas a un proceso de adaptación a las nuevas circunstancias artísticas. En el caso de las columnas entorchadas es muy claro: manierista y todo, la intención de incluirlas en las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua fue acentuar más la riqueza visual y el movimiento de la propia portada, al mismo tiempo que la solución formal de esos soportes servía a Cristóbal de Medina para mostrar la facilidad con la que podía jugar y transformar elementos antiguos en modernos.

Podemos decir que lo mismo ocurre con las columnas tritóstilas. Al mantener el primer tercio siempre recto, surge inmediatamente su filiación manierista y sin embargo, fue aprovechado por los artistas europeos y novohispanos para enriquecer los fustes con una clara intención que hoy calificamos de barroca. Con este tipo de soportes, analizamos en el capítulo anterior las torres de las iglesias sevillanas de Nuestra Señora de la O (realizada por Antonio Gil de Gataón) y San Román (de hacia 1700), en la portada de la iglesia de Santa María de Elche, en Alicante (obra de Nicolás de Bussy, de 1681), en la portada de la iglesia parroquial de Santa María la Real de Entrimo, Galicia (de principios del siglo XVIII), en las portadas de las iglesias valencianas levantadas por Martín de Olinda: la Asunción de Liria (1627-1672) y de San Martín de los Reyes (1632-1644), en la portada de la iglesia de Montesión de Palma de Mallorca (construida entre 1622 y 1684). Y las obras de Leonardo de Figueroa en Sevilla: el interior y la portada de la iglesia de San Luis de los Franceses (1699-1730) y el claustro de San Acasio (de hacia 1690). En cuanto a los retablos, esta tipología la encontramos en el de Santa María de las Nieves, en Fuentes de Andalucía (de fines del siglo XVII), en el de la iglesia de la Asunción, en Cantillana, Sevilla (de principios del siglo XVIII), en el de la iglesia de San Marcos de El Saucejo, Sevilla (de hacia 1700), en el del monasterio de Santa María de la Vega en Asturias (de entre 1702 y 1704, atribuido a Pedro Martínez de Cerdeña) y en dos retablos novohispanos: el de San Pedro de la Catedral de México (contratado por Alonso de Jerez en 1672) y el de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco (de 1681). Por último, un armario gabinete francés de ébano que se encuentra en el Museo de Artes Decorativas de París, también presenta esa misma tipología.

Pero este enlistado solo no basta para precisar la relación que pudo guardar Cristóbal de Medina con los artistas europeos. Si analizamos más cuidadosamente los soportes, caemos en cuenta de que cada uno varía en sus características concretas, en este sentido se debe resaltar las que poseen las cañas de las columnas del maestro Medina. Las del templo de Santa Teresa la Antigua, tienen los senos achaflanados y las gargantas muy estrechas y poco profundas, lo que hace que prácticamente se neutralice el helicoide, esto, desde luego, no se presenta en muchas obras europeas, de hecho, la que más relación formal (que no decorativa) guarda con Santa Teresa, es la iglesia de Montesión de Palma de Mallorca (1622-1684). En cuanto a los retablos novohispanos ocurre lo mismo, pues no todos emplearon columnas salomónicas de esa tipología, de manera que el más cercano viene a ser en de Santa Ana de la Capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco (1681).

Ahora bien, a menos que la portada de la iglesia de Montesión haya sido grabada y conocida en México, resulta imposible que haya podido ejercer alguna clase de influencia en Cristóbal de Medina. En otra situación está, en cambio, el retablo de Santa Ana, que pudo, ciertamente, haber conocido el arquitecto como para haberlo tomado como modelo formal, aunque, de todos modos presenta diferencias: por ejemplo las gargantas de las columnas del retablo son más amplias y profundas que las de las de Santa Teresa la Antigua.

En cuanto a las columnas de la portada de la capilla de la Tercera Orden, aunque muy parecidas a las de Santa Teresa la Antigua, presentan los senos más redondeados, lo que las relaciona un poco mejor con el claustro de San Acasio de Sevilla (construido por Leonardo de Figueroa hacia 1690), sin que tampoco parezca una posible copia, pues, aparte de ser una obra posterior, de todos modos el helicoide es menos pronunciado en las de Cristóbal de Medina.

En relación a las columnas salomónicas cuyo helicoide arranca desde la basa, fueron las más frecuentes en Europa y, como he dicho, también las empleó Cristóbal de Medina. Entre las obras europeas más importantes con este tipo de soporte se encuentran el retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (La Compañía) de Granada (realizado por Francisco Díaz de Ribero en 1630), el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca (de José Benito Churriguera, del año de 1693), el del Hospital de la Caridad de Sevilla (levantado por Bernardo Simón de Pineda entre 1670 y 1673), el de la iglesia de la



Clerecía de Salamanca (de Juan Fernández del año de 1673) y el retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México (ejecutado entre 1670 y 1680). En obras arquitectónicas también se pueden mencionar la torre de Santa Catalina de Valencia (construida por Juan Bautista Viñes de 1688 a 1705), la portada de la iglesia de Caldas de Montbuy en Cataluña (de los escultores Pedro Rupén y Pablo Sorell, de 1689 a 1701), el presbiterio de la Catedral de Valencia (modificado por Juan Bautista Pérez entre 1684 y 1692) y la cúpula y la portada de la capilla de los Terceros de la parroquia de la Magdalena de Sevilla (realizadas por Leonardo de Figueroa de 1691 a 1709).

La diferencia central entre todas esas obras y las de Cristóbal de Medina (las portadas catedralicias y la del templo de San Agustín) se encuentra nuevamente en los senos, pues mientras en las europeas son redondeados, en las obras de Medina son achaflanados, de manera que en realidad no se puede establecer ninguna relación formal verdadera con ninguna de ellas.

Desde el punto de vista decorativo, las salomónicas de Cristóbal de Medina se agrupan en una sola tipología: ornamentadas solamente en las gargantas a base de una guía de hojas o bien, por una cadena. En Europa fue frecuente esta solución y entre las obras que podemos citar se encuentran los monumentos valencianos de Juan Bautista Viñes, como la torre de Santa Catalina y la portada de la iglesia de San Andrés (del año de 1686), los edificios catalanes como la portada de la iglesia de Caldas de Montbuy y la escalera de la Casa Dalmasés de Barcelona, así como la portada de la iglesia andaluza de Santa María de Elche. En pinturas encontramos algunas que representan soportes de esa naturaleza como la titulada "Alejandro Magno en el Templo de Jerusalén" de Sebastián Conca y en muebles existen ejemplos como un reloj secreter holandés y un brasero español con base de madera y latón que se encuentran en el Museo Franz Mayer. Algunos monumentos efímeros también se representan en grabados con este tipo de columnas, como el altar y los carros triunfales que se erigieron en Valencia el año de 1673 para las fiestas de la Inmaculada Concepción de la Virgen.

En este sentido es mucho más fácil establecer la relación que guardan con las obras de Cristóbal de Medina. En realidad todas las citadas son similares tanto a las portadas catedralicias, como a las del templo de San Agustín de la ciudad de México, aunque por la



idea de mantener la guía ornamental más constreñida a la propia garganta, sin invadir los senos, como en las obras de Cristóbal de Medina, podemos decir que su parecido resulta más obvio con las iglesias valencianas construidas por Juan Bautista Viñes: la portada de la iglesia de San Andrés y, muy especialmente, la torre de Santa Catalina.

En cuanto al número de espiras, en las obras de Cristóbal de Medina fue tan variable como las europeas. Las únicas que mantuvieron las seis espiras propuestas por Vignola fueron las de la portada principal del templo de San Agustín y las de las portadas del crucero de la Catedral de México, pues las demás van de cuatro a siete espiras: de cuatro son las del primer cuerpo de la portada de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín, de cinco, las portadas procesionales de la Catedral de México y las del segundo cuerpo de la capilla terciaria de San Agustín, y de siete, las del primer cuerpo de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua.

En este aspecto, ciertamente se pueden establecer relaciones con todas las obras que posean columnas salomónicas con ese mismo número de espiras, pero ciertamente esa particularidad por sí misma no puede determinar las características propias de las columnas, tienen que estar en relación con las soluciones formales y decorativas de cada una para poder llegar a su solución plástica concreta. Por otra parte, merece la pena insistir en dos factores: primero, el hecho de que de las muchas posibilidades de las cuales los artistas pudieron echar mano para lograr sus propias creaciones, escogieron las que más se acercaban a su gusto artístico y cubrían sus necesidades estéticas. Además, es claro que gracias al desarrollo de la libertad creativa alentada en esos tiempos, los artistas no se limitaron a copiar modelos, sino que al tomarlos solamente como puntos de partida, pudieron llegar a creaciones propias, por supuesto con el número de espiras que mejor les pareció, tal como lo había sugerido el mismo Vignola.

En cuanto al sentido giratorio de los helicoides, Cristóbal de Medina tampoco se sujetó a la recomendación de Caramuel, pues en sus obras se encuentran los siguientes recorridos:

1. Hacia la calle central, como aconsejaba Caramuel, solamente las columnas de las portadas del crucero de la Catedral de México y las del segundo cuerpo de la portada de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín. Como aparecen también las columnas del

retablo de Santa María del Carrizo, en León (obra de 1676, de José de Margotado); las del presbiterio de la Catedral de Valencia, y las de las portadas de las iglesias de Caldas de Montbuy en Cataluña, y de San Andrés de Valencia.

2. En sentido opuesto a la calle central están las de las portadas procesionales de la Catedral de México. E igualmente así se presentan en el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, en la portada de la iglesia de Montesión, en Palma de Mallorca, y en los siguientes retablos: mayor de San Esteban de Salamanca, mayor de la iglesia de Santa María de Jesús, en Sevilla (obra de Pedro Roldán y Cristóbal de Guadix, de 1690), mayor de la iglesia de Santa Florentina, en Ecija (de 1714, atribuido a Cristóbal de Guádix), y mayor del convento de la Encarnación de Osuna (de 1723).

3. Encontradas hacia la calle central y hacia afuera las externas, son las del primer cuerpo de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua y las del mismo registro de la portada de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín. De esa manera se encuentran los soportes de los retablos de las iglesias de Santa María de las Nieves, en Fuentes de Andalucía; el de Nuestra Señora de la Asunción, en Cantillana, y el del Hospital de la Caridad de Sevilla.

Ahora bien, para redondear el tema de las relaciones de Cristóbal de Medina con la arquitectura europea, es necesario regresar al tradicional vínculo que se ha establecido entre él y Leonardo de Figueroa. Independientemente de los problemas cronológicos que hemos enfrentado en el capítulo anterior, en el que demostré que no podemos hablar de "influencia" del artista español en el maestro Medina, puesto que las obras de éste son anteriores a las de Figueroa, desde el punto de vista formal, tampoco podemos encontrar muchos elementos que nos ayuden a fundamentar esa relación.

En efecto, ambos utilizaron las columnas salomónicas, pero su tipología es bastante diversa. Ciertamente, algunas de las columnas utilizadas por Leonardo de Figueroa, como las de la cúpula de la parroquia de la Magdalena y las de la portada de la iglesia de San Luis de los Franceses poseen helicoides más bien tímidos en lucir las gargantas, como en las obra de Medina, sin embargo, como dije antes, las diferencias formales también son notorias, pues el arquitecto sevillano además de los soportes de perfil giratorio de origen vigolesco, utilizó

otras tipologías, incluyendo la pilastra salomónica que se encuentra en el claustro del antiguo convento de San Pablo.

Además, en lo que se refiere al sentido decorativo de los apoyos salomónicos, es claro que Figueroa los prefirió desnudos, y cuando empleó la guía ornamental en las gargantas, ésta no se limitó a cubrir las gargantas, sino que, como en muchos retablos sevillanos, caía también a los senos, como se aprecia en las columnas del claustro de San Acasio de Sevilla.

Es así, que tanto desde el punto de vista formal, como del decorativo, es más sencillo encontrar relaciones, no de influencia, sino de coincidencias entre las obras de Cristóbal de Medina y las de los arquitectos de otras regiones de España. Mencionamos ya, por ejemplo, la que se puede encontrar entre la iglesia de Santa Teresa la Antigua y la de Montesión de Palma de Mallorca, pero también ha sido clara la que se puede establecer entre las columnas que se encuentran en las portadas catedralicias y la principal del templo de San Agustín, con las de Juan Bautista Viñes en Valencia. Y aunque menos clara, es justo decir también que en el orden de los "parecidos" la obra de Cristóbal de Medina puede relacionarse también (mejor que con la de Leonardo de Figueroa) con las catalanas: la iglesia de Caldas de Montbuy y la escalera de la Casa Dalmases.

De todos modos, en honor a la verdad, debemos mencionar un recurso que tanto Cristóbal de Medina (y los demás arquitectos novohispanos) como Leonardo de Figueroa utilizaron: las columnas adosadas, muy poco frecuentes en el resto de los arquitectos españoles, que prefirieron columnas exentas. Figueroa empleó salomónicas embebidas en varias obras como sucede en la portada de la iglesia de San Luis, y la cúpula y la espadaña de la parroquia de la Magdalena. En ese sentido, también es digna de mención la torre de Santa Catalina de Valencia, de Juan Bautista Viñes. Este aspecto es muy importante además porque modifica el sentido compositivo de las portadas, pues al tener soportes exentos, es lógico que las obras pudieran estructurarse en varios planos, mientras que con las columnas adosadas, difícilmente superan los dos planos, a partir de los paramentos.

Ahora bien, para poder llegar con cierta base de seguridad a establecer las relaciones formales de las columnas salomónicas de Cristóbal de Medina, es necesario también tomar en cuenta las obras novohispanas de su tiempo, que más fácilmente podrían haberse

convertido en modelos de sus obras, como los retablos. Según vimos, desde el punto de vista formal, el retablo con el cual se pueden vincular las salomónicas de Medina, es el de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco, aunque presenta grandes diferencias decorativas, pues mientras las obras de Medina, como he venido diciendo, se concreta a ornamentar las gargantas, en aquel retablo, lo que aparecen decorados son los senos. Ciertamente las columnas tritóstilas del retablo de San Pedro de la Catedral de México son, en ese elemento, como las de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua y la de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín, sin embargo, también su sentido decorativo es diferente, pues en el caso de ese retablo, la decoración se reparte entre senos y gargantas.

Todo ello quiere decir que el fenómeno es similar al que ocurrió en Europa: Medina y los demás artistas no se sujetaron a reglas precisas, ni a modelos específicos, sino que a partir de la simple "idea" de utilizar ese soporte lo desarrollaron según su propia imaginación, sujetos sólo al gusto propio y al de la sociedad de momento. Huelga decir, que eso mismo debió ocurrir respecto de los grabados, pinturas, muebles, tapices y demás obras que, en teoría pudieron servir de modelo a la arquitectura.

Sin embargo, también es necesario precisar, que hubo obras de la propia ciudad de México, que debieron servir como modelos más concretos y más dignos de ser imitados, tal como se refleja en la información que nos proporcionan los documentos de aquella época. Así, por ejemplo, la espadaña de la iglesia de la Santísima, según una de las condiciones de la Memoria de obras, sería como la de "...la parroquia de la Santa Veracruz, guardando el ancho y alto y gruesos que pide el buen arte de arquitectura..."<sup>405</sup> Y lo mismo ocurrió con las bóvedas que construiría Cristóbal de Medina en el crucero y en la capilla mayor de la parroquia de Santa Catalina Mártir, las cuales, de acuerdo con su propia declaración deberían quedar "...según y como están en las del Oratorio de San Felipe Neri y las de la Santa Veracruz, de esta dicha ciudad..."<sup>406</sup>

Desde luego, aunque desconocemos datos concretos al respecto, es posible pensar que algo parecido ocurriría con otros elementos, tales como los propios soportes. Pero lo

<sup>405</sup> AN (Notario Pedro Moreno: 20 de diciembre de 1663, fol. 373 r.- 373 vto.).

<sup>406</sup> AN (Notario Diego de Marchena: 4 de mayo de 1691, fol. 104 r.- 107 vto.).

más importante en esta clase de noticias es una vez más, la comprobación de la existencia de una tradición arquitectónica local que no sólo se debía al gusto artístico de la sociedad, de la que participaban los propios artistas, sino a ellos mismos que con su creatividad influían en la formación de ese gusto y, por supuesto, en el de su tradición arquitectónica.

Esto también es importante para comprender el ámbito arquitectónico y urbano en el que se incorporó la columna salomónica en la obra de Cristóbal de Medina y, lógicamente también, de la Nueva España -de la que nos ocuparemos en el siguiente capítulo-.

En cuanto a la integración de las columnas salomónicas a los edificios, comenzaré por las portadas. A través de la obra de Cristóbal de Medina hemos visto que las composiciones, en general, no abandonaron la idea de los cuerpos superpuestos y una calle central, es decir, ortogonal, surgida en la segunda etapa del manierismo con la portada del Perdón de la Catedral de México, aspecto que las hermana con algunas portadas españolas, especialmente de la zona de Galicia, como la iglesia parroquial de Santa María la Real de Entrimo, en Orense, ya de principios del siglo XVIII. Pero en la ciudad de México, como vimos, poco a poco van abandonando la total planiformía y manifiestan cierto movimiento tanto en sus perfiles, como en planta: tal es el caso, por ejemplo, del Misterio de la Encarnación y de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua.

No obstante, tanto la presencia de un eje central con órdenes superpuestos, persistieron siempre, y a ello tuvieron que adaptarse los diferentes soportes que se emplearon en las portadas, incluyendo las columnas salomónicas, las cuales, como en España, vieron limitada su función a la decorativa, sin intención estructural, de ahí que su presencia no modificara ni las composiciones de las portadas, ni los espacios interiores.

Pero para apreciar y comprender en su justa dimensión esas portadas, es necesario tomar en cuenta también la opinión de quienes las vieron construir, de ahí que cabe recordar la opinión de Manuel Escalante y Mendoza, respecto de las portadas catedralicias. En un informe que elaboró el año de 1688, declaró que durante el ejercicio de su cargo como mayordomo de la Catedral de México, había "...levantado dos retablos de las portadas laterales de piedra de cantería entallada...",<sup>407</sup> refiriéndose a las del crucero, y agrega en

<sup>407</sup> Diego Angulo Iniguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias..., t. I, p. 165, Apud: AGI (Audiencia de México: 810).



relación a la portada oriente, que había empezado "...a levantar el retablo de piedra de cantería con talla y relieve, a 20 de febrero de 87..."<sup>408</sup> Es decir, que para los hombres del siglo XVII lo que se estaba edificando eran verdaderas fachadas-retablo.

Ahora bien, la relación formal que se puede establecer entre las portadas de piedra y los retablos de madera de aquella época, aunque pareciera fácil después de las citas transcritas, no lo es tanto. En otro capítulo expliqué que en realidad, la composición de los retablos salomónicos había mantenido la concepción manierista, concediendo mayor importancia a la calle central. En las portadas, como he dicho, ocurrió algo similar, sólo que entre los retablos y las portadas existen diferencias compositivas: la más obvia es el número de calles de los retablos que es de un mínimo de tres y suelen culminar con un arco triunfal que, en general, es de medio punto y en los extremos presentan con frecuencia soportes que marcan su límite espacial. En las portadas, es solamente la calle central la que las conforma (salvo honrosas excepciones -más retablísticas aún- de las que hablaremos más adelante) y no se encierra en un semicírculo, sino que se abre hacia el infinito. Quizá la mayor necesidad iconográfica de los retablos precisamente por ser finitos, obligó a aprovechar más esos espacios. En las portadas, las limitaciones espaciales que tuvieron, las suplieron al dejarlas abiertas: con frontones abiertos.

Esas diferencias marcan un distinto sentido espacial entre ambos tipos de obras, que obligó a los artistas a concebir diseños asimismo diversos. Pero en ambos casos, la columna salomónica se adaptó a ellos, no a la inversa. Pero en los retablos novohispanos, debemos destacar una característica muy importante: sus soportes fueron exentos, lo que no ocurrió en la arquitectura.

En cuanto a los diseños espaciales -como hemos venido viendo desde el segundo capítulo- éstos, tanto en los templos como en los claustros, se mantuvieron inalterables desde el manierismo, con excepción de las portadas gemelas de las iglesias de los conventos de monjas cuya presencia modificó el sentido espacial de esos edificios y, que como apunté antes, parece que surgieron en el paso hacia el barroco y que tampoco se modificaron con la presencia de las salomónicas.

---

<sup>408</sup> Idem.



Asimismo es importante hacer notar el surgimiento de plantas céntricas: la ochavada y la de cruz griega. En la ciudad de México, sólo se puede mencionar una sola obra cuya distribución espacial se realizó a partir de la planta de cruz griega: la capilla de la Tercera Orden de San Agustín, de la cual sólo se conserva su portada. Ahora bien, en este caso, la portada posee -como vimos- columnas salomónicas, pero otras obras con ese mismo tipo de planta en otras ciudades de la Nueva España -como veremos en otro capítulo- no las tuvieron, como la del Ocho de la Catedral de Puebla (construida por Carlos García Durango de 1682 a 1688),<sup>409</sup> la capilla anexa al Sagrario de la misma Catedral (proyectada por Diego de la Sierra y construida de 1700 a 1724),<sup>410</sup> y la capilla de Jesús Nazarenos de la parroquia de San José de aquella ciudad (del mismo Diego de la Sierra, quien la estaba edificando el año de 1693).<sup>411</sup> Es decir, que fue independiente la presencia de soportes salomónicos, del diseño espacial de los edificios, tal como ocurrió en España. Sin embargo, esos espacios deben relacionarse con lo que he llamado "salomonismo", en sentido de un movimiento cultural y estilístico, más allá de la adopción del soporte salomónico, como veremos en otro capítulo.

De todos modos, como en la metrópoli, los proyectos espaciales de los edificios tuvieron que adaptarse a la traza preconcebida de las ciudades. Como demostré antes, la traza ortogonal de las ciudades más importantes de la Nueva España, fue conservada por la decidida voluntad de sus habitantes. No sólo no pretendieron cambiarla nunca, sino que, al contrario, siempre se esforzaron por conservarla. Pero, claro es, los espacios eran rectilíneos, las plazas y las calles estaban cortadas en ángulo recto y a ellas respondió el diseño de los edificios. Por lo tanto, no podría concebirse un templo con una fachada demasiado saliente o con salomónicas de perfil ondeante en ciudades donde la arquitectura se integraba a su entorno urbano (como ocurrió concretamente con el templo de San Luis de los Franceses, de Sevilla). En ese sentido, la obra de Cristóbal de Medina no fue una

<sup>409</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España..., t. II, p. 137, nota 91 del editor.

<sup>410</sup> Ibidem, t. II, pp. 131-132. Martha Fernández: Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España, pp. 107-109. Martha Fernández: Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII, pp. 137-138.

<sup>411</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España..., t. II, p. 211, nota 155 del editor. Martha Fernández: Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España, pp. 102-105. Martha Fernández: Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII, p. 137.

excepción y entonces con o sin soportes salomónicos, las portadas se mantuvieron, en lo posible, cercanas a los muros. De ahí que fuera en el aspecto ornamental donde el barroco novohispano (igual que el español) se desarrollara con mayor libertad, tal como veremos en el siguiente capítulo.

En resumen, las relaciones que pudo guardar Cristóbal de Medina con la arquitectura europea de su tiempo, se concreta al conocimiento, interpretación y empleo de las fuentes comunes de los artistas de allende el Atlántico, es decir, tratados y tal vez grabados (incluyendo, claro está, los de algunos monumentos arquitectónicos y retablisticos), muebles, pinturas y objetos. Utilizó pues, como todos los artistas, los instrumentos que le proporcionaron esas fuentes y con ellos creó sus propias obras que, claro es, contribuyeron a seguir conformando la tradición arquitectónica de la Nueva España, a la que estaba integrado. De esas fuentes, podemos suponer, creo que con bastante base, que conoció y utilizó los tratados de Serlio, Vignola, Caramuel y fray Lorenzo de San Nicolás, pero como los arquitectos europeos, no estuvo tampoco exento -quizá- de conocer y recibir alguna influencia de las demás manifestaciones plásticas europeas y novohispanas. En todo caso es necesario, para concluir, manifestar de un modo tácito, lo que ya ha quedado implícito a lo largo del capítulo: Cristóbal de Medina no empleó indiscriminadamente modas y modelos llegados de Europa, desde luego, tuvo un criterio de selección sobre ellos y, además, no se limitó a copiarlos, sino que, como dije antes, los interpretó, realizó su propia lectura de ellos, incluso los entremezcló y los adaptó a su propio gusto artístico, realizó un proceso de re-creación, de suerte que al ser integrados a las características de la arquitectura local (composiciones, materiales, diseño espacial, entorno urbano, etcétera), el resultado fue la creación de obras con un sello personal de Medina, pero, principalmente, con un sello propiamente novohispano.

### **El mecenas y los patronos**

A lo largo de este capítulo, hemos podido mostrar el desarrollo profesional y el perfil artístico del arquitecto Cristóbal de Medina Vargas. Ciertamente, su intensidad de trabajo refleja a un artista serio y siempre en ascenso en la escala social; al mismo tiempo que su

búsqueda de soluciones formales nos muestra a un arquitecto preocupado y abierto a las novedades. Esas cualidades, en teoría, hubieran sido suficientes para explicarnos el éxito que adquirió en su vida profesional. Sin embargo, en honor a la justicia, debemos reconocer a alcanzar ese éxito debieron contribuir mucho los personajes de la vida cultural y política con los que logró relacionarse.

Como vimos al inicio de este capítulo, don Carlos de Sigüenza y Góngora cita a Cristóbal de Medina en uno de sus famosos escritos: los Infortunios de Alonso Ramírez; además, como informé antes, fue don Isidro Sariñana quien ofició la ceremonia de su matrimonio con Ana María Sánchez de Cuenca. Ambos nombres nos indican que el arquitecto se incorporó precisamente al alto círculo de personajes que en su tiempo, guiaban los destinos políticos, culturales y artísticos de la Nueva España.

Sin embargo, entre todos ellos es justo destacar a quien verdaderamente lo impulsó en su trabajo: fray Payo Enríquez de Rivera, quien fuera arzobispo de la Nueva España de 1668 a 1681 y, al mismo tiempo su virrey, de 1673 a 1680.<sup>412</sup>

Como recordaremos, desde el año de 1676 fray Payo mostró un especial interés en Cristóbal de Medina al ordenar que permaneciera como veedor del gremio, sin tomar en cuenta la opinión de los agremiados que eran, según sus Ordenanzas, quienes debían haberlo votado y decidido. Más adelante, el arzobispo dio muestras más claras de que, en efecto, Cristóbal de Medina se había convertido en su arquitecto de confianza: el 3 de junio de 1679 lo designó maestro mayor de arquitectura de las Provincias de la Nueva España, en las ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte, es decir, que le otorgó el interinato del nombramiento más importante para los arquitectos virreinales, del cual obtuvieron la confirmación real, el 13 de marzo de 1680 y el obediencia del Real Acuerdo de la Nueva España, el 22 de agosto de ese mismo año.

Como afirmé antes, es el único caso que conozco hasta ahora de un nombramiento de ese tipo, pues las maestrías mayores se otorgaban directamente en titularidad. Sin embargo, entre los problemas para llegar a la maestría mayor se encontraban dos, de suma importancia, que debió considerar el arzobispo-virrey: por un lado, el cargo era vitalicio, de

<sup>412</sup> Francisco Sosa: El Episcopado Mexicano, pp. 141-149. Manuel Rivera Cambas: Los gobernantes de México, t. I, pp. 2274-285.

manera que, la lógica indicaba que debía esperar a que muriera Luis Gómez de Trasmonte para poder elegir a Cristóbal de Medina; sin embargo, ese procedimiento no era factible, puesto que la gestión del virrey podía terminar antes de que eso ocurriera -como, en efecto, fue el caso-.

Por otro lado, precisamente los métodos para elegir a los maestros mayores no fueron nunca precisos. Como indiqué antes, lo mismo podían ser electos a voluntad de los virreyes, que por medio de concursos o por promoción directa del cargo de aparejador mayor, de manera que nada podía garantizar que el sucesor de fray Payo pudiera estar interesado en nombrar específicamente a Cristóbal de Medina y no a otro arquitecto de su confianza o al aparejador mayor de la Catedral.

Como quedó demostrado en este estudio, el novedoso procedimiento de fray Payo garantizó a Cristóbal de Medina el ascenso inmediato a la titularidad del cargo. A la muerte de Luis Gómez de Trasmonte, ocurrida el 28 de septiembre de 1684, y pese a los problemas que se presentaron tanto con las autoridades de la Catedral, como con el aparejador mayor de su fábrica material, el arquitecto Juan Montero, el virrey conde de Predes no tuvo más remedio que otorgar a Cristóbal de Medina la titularidad en el cargo de maestro mayor el 3 de octubre de 1684, nombramiento del que recibió la confirmación real el 21 de junio de 1686.

Pero no sólo en estos aspectos el arzobispo-*virrey* impulsó a Cristóbal de Medina, sino también en el trabajo concreto y cotidiano de arquitectura. De la revisión que he llevado a cabo del trabajo de este maestro, nos hemos podido dar cuenta de su constante intervención en los conventos de monjas; como he dicho, es claro que estos edificios interesaron muy especialmente a los arzobispos de México, sin embargo, también es claro que fue una manera bastante segura de promover el trabajo de los arquitectos. Según se puede deducir de la información documental, al parecer el procedimiento para que las religiosas pudieran realizar construcciones, ampliaciones, reparaciones, adaptaciones, etcétera, se iniciaba acudiendo primero que nada al arzobispo para solicitar el permiso correspondiente y terminaba precisamente con el prelado, quien autorizaba las obras y el gasto que se necesitaba hacer, cuando éste tenía que ser sufragado con el dinero del propio convento.

Del recorrido realizado por la vida activa de Cristóbal de Medina, podemos darnos cuenta de que sus intervenciones en los conventos de monjas fue especialmente intensa durante el lapso en que fray Payo Enríquez de Rivera fungió como arzobispo-*virrey* de la Nueva España. Es difícil determinar la libertad que pudieron tener las monjas para escoger a los arquitectos que debían de realizar los trabajos, pero contamos con muestras de que, en muchas ocasiones, el propio fray Payo se encargó de decidir en favor de Cristóbal de Medina, mientras que, invariablemente fue a él a quien encargó las inspecciones y los *avalúos* de todos ellos.

Asimismo, entre las fundaciones y construcciones de monumentos religiosos promovidos por el arzobispo-*virrey* durante su gestión, destacan varios realizados por Cristóbal de Medina: el convento de capuchinas de San Felipe de Jesús, que fray Payo dedicó el 10 de junio de 1673, así como el de Santa Teresa la Antigua, del cual puso la primera piedra el 8 de diciembre de 1678 y también puso la primera piedra de la reedificación del convento de San Agustín, el 22 de mayo de 1677. Fue asimismo fray Payo, ya al final de su gestión, quien suscitara la fundación del hospital de convalecientes de Nuestra Señora de Belén. Y, finalmente, fue el mismo arzobispo-*virrey* quien promovió la construcción de los monumentos, conocidos como Misterios, en la calzada que conducía al Santuario de Guadalupe, el primero de los cuales, como he dicho, se levantó de 1675 a 1676.<sup>413</sup>

Después de varios años de promoverlo con nombramientos y trabajos, fray Payo Enríquez de Rivera dejó a Cristóbal de Medina el camino allanado y abierto para el trabajo. Si en verdad el arquitecto trabajó mucho, mucho también le ayudó el arzobispo-*virrey* a abrirle puertas que jamás se cerraron. Por todo ello, creo que puede considerarse a fray Payo como un verdadero mecenas de Cristóbal de Medina en el sentido de haber sido su impulsor y, en más de un sentido, también su protector.

Por el momento, es difícil poder determinar con precisión las razones que llevaron a fray Payo a elegir a Cristóbal de Medina como su arquitecto de confianza y a promoverlo de esa manera. Según sus biógrafos, durante su estancia en la Nueva España el arzobispo-*virrey* se preocupó mucho por las instituciones religiosas y ello lo manifestó de varias maneras:

<sup>413</sup> Francisco Sosa: *El Episcopado Mexicano*, pp. 145-147.



emitiendo disposiciones para reformar las costumbres del clero, mejorando las condiciones físicas de sus edificios y, al final, por medio también de la donación de su biblioteca, que hizo al Oratorio de San Felipe Neri.<sup>414</sup> Sin embargo, poco sabemos de su interés por las artes y de sus preferencias estéticas.

Alguna luz nos arroja en ese sentido Marita Martínez del Río. De acuerdo con esa autora, el arzobispo- virrey pudo haber encargado al pintor novohispano Juan Correa la realización de un biombo de rodastrado que representa "Los Cuatro Elementos y las Artes Liberales", que hoy se conserva en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México. Fundamenta esa idea en dos circunstancias: primero, en el hecho de que ese biombo permaneció, hasta hace no mucho tiempo, en Sevilla, con los descendientes de fray Payo, y, segundo, en las aficiones artísticas de los familiares del arzobispo- virrey.

En efecto, fray Payo Enríquez de Rivera, fue hijo de don Fernando Enríquez de Rivera, duque de Alcalá de los Gazules y virrey de Nápoles, y de doña Leonor Manrique de Lara. El duque, propietario de la famosa Casa de Pilatos, en Sevilla, había encargado al pintor Francisco Pacheco la decoración de sus techos, con temas mitológicos, por lo que para Marita Martínez de Río, nada extraño resultaría que fray Payo hubiera encargado a Correa la pintura del biombo citado y hasta hubiera sugerido los temas en él representados.<sup>415</sup> Todo ello, claro es, favorecido por el ambiente cultural y artístico del momento.

La idea no deja de ser sugerente, pues a través de ella podemos, al menos, intuir que el arzobispo- virrey parecía inclinarse por los artistas novohispanos más barroquizantes de aquel tiempo: Juan Correa y Cristóbal de Medina, lo que en cierta forma nos explica, al menos en parte, la preferencia que mostró fray Payo por el arquitecto, objeto de este estudio.

Ahora bien, en la construcción del patrimonio de las instituciones religiosas virreinales, además de las autoridades civiles y eclesiásticas, existieron personajes que mucho aportaron a ella: los patronos. No es mi intención perfilar la figura del patrono, tema del que

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 148. Manuel Rivera Cambas: *Los gobernantes de México*, p. 285. Vicente Riva Palacio: *México a través de los siglos*, t. IV, p. 180.

<sup>415</sup> Marita Martínez del Río de Redo: "Dos biombos con tema profano", p. 458. Marita Martínez del Río de Redo: "Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos", pp. 135-136.



existen otros estudios,<sup>416</sup> sino la relación que guardaron los patronatos con la obra de Cristóbal de Medina.

En primer lugar, cabe mencionar que fue variable la manera en que Cristóbal de Medina fue elegido para trabajar con determinados patronos. En el caso, por ejemplo, de la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua, en realidad Esteban de Molina Mosquera y su esposa, Manuela de la Barrera, habían seleccionado ya el proyecto de Rodrigo Díaz de Aguilera, pero por haber muerto ese arquitecto, se encargó a Cristóbal de Medina que elaborara otra planta (casi seguramente influidos por fray Payo), que fue la que finalmente los patronos aceptaron y se llevó a cabo bajo la maestría de este alarife.

En otras ocasiones, se llegó a imponer a los patronos el trabajo de Cristóbal de Medina, como sucedió en la construcción de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo. Como podremos recordar, una de las condiciones que pusieron los frailes a los hermanos cofrades que sufragarían el costo de la construcción, fue que ésta habría "...de correr...por mano del maestro mayor Cristóbal de Medina".<sup>417</sup>

También impuesto, pero en este caso por el arzobispo don Francisco Aguiar y Seijas, Medina levantó el claustro del Oratorio de San Felipe Neri, obra que, en parte, sería pagada por el propio arzobispo y en parte por el doctor Juan de Narváez.

En otras ocasiones, serían los patronos quiénes lo elegirían después de la fama y el prestigio que alcanzó Cristóbal de Medina, como en el caso de las capillas de la Vía Sacra de la ciudad de México: la quinta, costada por José de Retes, y la del Calvario, patrocinada por la Tercera Orden de San Francisco.

Es claro que, como arquitecto que era, Cristóbal de Medina elaboraba los proyectos y los sujetaba a la aprobación de los patronos, como se especifica en los casos de las celdas que construyó en el convento de San Bernardo el año de 1692: una sería pagada por Pedro de Ledezma Navarrete y la otra por doña Juana de la Rocha.

De algunos documentos se desprende que los patronos debieron dar algunas indicaciones al arquitecto y para clarificarlas bien pudieron poner como ejemplo algunas

<sup>416</sup> Entre otros, cabe recordar el XX Coloquio Internacional de Historia del Arte organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, bajo el tema de "Patrocinio, colecciones y circulación de las artes", celebrado del 8 al 12 de octubre de 1996 en la ciudad de Puebla.

<sup>417</sup> AN (Notario Juan de Zearreta: año de 1741, lib. 2542, fol. 29 r.- 45 vto.). AC (Arquitectos: 6).

obras ya existentes. Así por ejemplo, el aderezo de una pared de la iglesia de la Santísima Trinidad, tendría que quedar "...fingiéndola de cantería según y comoo están las casas del señor canónigo don Jerónimo de Cervantes, questán enfrente de la iglesia de las Descalzas...";<sup>418</sup> asimismo, los arcos torales que se habrían de levantar en el crucero de la parroquia de Santa Catalina para cargar las bóvedas, debían de ser "...según y como están las del Oratorio de San Felipe Neri y las de la Santa Veracruz, de esta dicha ciudad..."<sup>419</sup> Sin embargo, cabría preguntarse ¿qué querían decir exactamente con esas referencias?: ¿qué fueran imitaciones exactas o sólo puntos de referencia?

En este asunto entonces nos enfrentamos al problema de la relación entre el patrono y la obra de arte. Hasta qué punto podemos considerar que los patronos (particulares o institucionales, oficiales y privados) intervinieron en el resultado final de una obra. En este sentido no es difícil darse cuenta de que para dejar constancia de su piadosa obra los patronos ordenaran los programas iconográficos de una portada, de un relieve, de una serie pictórica o escultórica, o de un retablo, pero no es tan fácil establecer ese vínculo en cuanto a las soluciones formales y espaciales de los edificios.

Ciertamente, hubo casos como el de las monjas del templo de Santa Teresa la Antigua quienes, por encima de la opinión de los arquitectos determinaron el sitio en el que debía levantarse la iglesia y, además ordenaron la construcción de la capilla del Santo Cristo de Ixmiquilpan. Pero aún así cabe preguntarse quién dispuso finalmente la planta, el alzado, la colocación de las portadas, la tipología de sus soportes, etcétera.

En éste y en todos los demás casos creo que la respuesta es obvia: el artista. El realizaba los diseños y los proponía; con seguridad, no siempre fueron aprobados de primera intención, de manera que el mismo artífice debió rehacerlos y volverlos a presentar hasta complacer a los patronos, pero siempre quedaría en ellos la mano del artista: su gusto, su estilo.

Claro es que ese estilo no era nada más suyo, en el desarrollo del arte van siempre de la mano los artistas y la sociedad a la que pertenecen. Por supuesto no todo el mundo estaba en posibilidad de influir en ese desarrollo, de manera que podríamos decir que serían

<sup>418</sup> AN (Notario Pedro Moreno: 20 de diciembre de 1663, fol. 373 r.- 373 vto.).

<sup>419</sup> AN (Notario Diego de Marchena: 4 de mayo de 1691, fol. 104 r.- 107 vto.).

patronos, autoridades (civiles y eclesiásticas) y artistas quienes en la Nueva España lo propiciarían, es decir, las élites, a las que Cristóbal de Medina pertenecía. Sin embargo, insisto, al final, quienes conocían verdaderamente los modelos, las formas realizables, los diseños aplicables, las fantasías decorativas, eran los artistas, de manera que su capacidad creativa fue fundamental en la configuración de la personalidad artística que reconocemos en la Nueva España.

## CAPITULO IV

### LA ARQUITECTURA SALOMONICA EN LA NUEVA ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVII

Se trata de una expresión profunda de afirmación del ser americano como diferente, singular y aun superior al de Europa misma; se trata de la necesidad espiritual de ser sí mismo y de ser superior...Se es sí mismo y se es superior igualando y superando a Europa, que es como si se dijera: yo soy yo siendo igual a tí y aun superior a tí. Y éste es el motor y el incentivo de la estética novohispana...

Justino Fernández

Una vez conocida la forma en que Cristóbal de Medina introdujo la columna salomónica a las portadas o "retablos en la calle" de los monumentos, entramos de lleno en el mundo de la arquitectura salomónica de la Nueva España, de la que me ocuparé en este capítulo. No pretendo convertir este apartado en un catálogo de edificios con columnas salomónicas, no sólo porque no sería realmente posible dado el enorme desconocimiento que todavía tenemos acerca de los fechamientos de nuestros monumentos,<sup>1</sup> sino porque mi intención es mostrar, más que un número de obras, el perfil del desarrollo formal que alcanzó ese soporte

---

<sup>1</sup> En muchos casos encontramos como aproximaciones cronológicas "fines del siglo XVII" o "fines del siglo XVII o principios del siglo XVIII", lo que conlleva dos problemas: primero que el número de años que podríamos considerar en cada una de las dos afirmaciones resulta tan variable que muchas veces induce a confusiones más que a aclaraciones. Y,



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

en la arquitectura novohispana, sus diversas tipologías y su integración a los monumentos. Por tal razón, la primera parte del capítulo lo he estructurado a partir, precisamente de las diversas tipologías de la columna salomónica que he podido detectar en la arquitectura novohispana del siglo XVII, es así que resulta obligado comenzar por aquellas columnas cuyas características son similares a las realizadas por Cristóbal de Medina.

Por lo mismo, debo empezar por la ciudad de México, pero con una consideración de carácter general: en la arquitectura de la capital del virreinato la columna salomónica no tuvo el éxito que podía suponerse después de haberse incorporado en las portadas de la Catedral Metropolitana.<sup>2</sup> Curiosamente las únicas obras del siglo XVII, de las cuales tengo noticia, en que se incluyó ese tipo de soporte, son el templo de San Bernardo, cuyas portadas, aunque divorciadas, por fortuna todavía se conservan. Mucho se podría especular al respecto, en lo personal, podría aventurar dos hipótesis para tratar de explicar ese fenómeno: por un lado, el carácter más conservador que hasta ese momento tuvo la arquitectura de la ciudad de México, más arraigado a una de las características más sobresalientes del manierismo: la sobriedad, quizá por ser precisamente la capital del virreinato.

Y por otro, la construcción del nuevo edificio del que, desde el punto de vista jerárquico, era el segundo gran santuario de la Nueva España: el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, en la cual no parece que se hubiera contemplado nunca la inclusión de columnas salomónicas, al menos no en el proyecto hasta ahora conocido de José Durán, ni en el edificio que conocemos.

No obstante, no por no haberse difundido mucho las columnas salomónicas, la arquitectura capitalina del siglo XVII quedó exenta de lo salomónico, pues otros elementos formales que en ella se encuentran podrían incorporarse de todos modos "al salomonismo" del que me ocuparé en la última parte de este capítulo.

---

segundo y más importante, que tales fechamientos muchas veces tienen como único fundamento la presencia del soporte salomónico, sin considerar que éste tuvo también un desarrollo muy importante en el siglo XVIII.

<sup>2</sup> En este capítulo al referirme a la arquitectura, me referiré precisamente a los elementos que conforman arquitectónicamente un edificio, excluyendo los retablos que merecerían un estudio aparte.



## La columna salomónica en la arquitectura novohispana del siglo XVII.

### La influencia de la capital.

Como he dicho, comenzaré por ocuparme de aquellas columnas salomónicas cuya tipología se asemeja más a la utilizada por Cristóbal de Medina. Es así que debo iniciar por el templo de María Santísima de Guadalupe y San Bernardo de la ciudad de México. La primera piedra del templo actual de ese convento de monjas, se puso el 24 de junio de 1685, se bendijo el 18 de junio de 1690 y se dedicó el 24 del mismo mes y año.<sup>3</sup> La construcción, como se sabe, estuvo a cargo del arquitecto Juan de Cepeda.<sup>4</sup> Según Guillermo Tovar de Teresa, a consecuencia de un temblor ocurrido el 3 de septiembre de 1698 la iglesia se vio afectada, de manera que se obligó a los patronos a sufragar los daños. Así, la viuda de José de Retes entregó 24,590 pesos al mismo Juan de Cepeda y a Pedro de Arrieta, para que se encargaran de reparar el templo,<sup>5</sup> de manera que la iglesia se volvió a dedicar el 29 de septiembre de 1777.<sup>6</sup> No obstante, en lo esencial y pese a que para ampliar la Avenida 20 de Noviembre en 1935 sus portadas fueron separadas, éstas conservan las características arquitectónicas del siglo XVII.

La planta de la iglesia fue, antes de la mutación sufrida en este "progresista" siglo XX, como la de todas las iglesias monjiles de su tiempo: de una sola nave, con dos portadas gemelas hacia la calle. Esas portadas se encuentran distribuidas en dos cuerpos y un remate, pero de composición, alzado y características tan novedosas, que la discreta presencia de las columnas salomónicas, pese a su importancia simbólica, aparentemente parece un elemento casi secundario, por lo que merece la pena describirlas. En el primer cuerpo,

...el vano de ingreso es de medio punto y se encuentra flanqueado por dos pares de columnas de orden jónico, tritóstilas y con estrias móviles. Tales estrias se mueven

<sup>3</sup> Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, pp. 133-134. Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental, t. II, pp. 207-208. María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., pp. 111-112.

<sup>4</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, pp. 72-73.

<sup>5</sup> Guillermo Tovar de Teresa: Bibliografía novohispana de arte, t. I, pp. 367-368.

<sup>6</sup> Josefina Muriel: Conventos de monjas en la Nueva España, pp. 133-134. Manuel Rivera Cambas: México pintoresco, artístico y monumental, t. II, pp. 207-208.

hasta formar círculos concéntricos: solución única en las portadas de la Nueva España.<sup>7</sup>

Cabe asimismo mencionar que mientras la clave posee un muy elaborado relieve a base de roleos que enmarcan el anagrama mariano, el friso lo ocupan unas muy pequeñas almohadillas, que, por serlo, recuerdan obras anteriores de Diego de la Sierra y de Cristóbal de Medina, pero por su tamaño y por su forma más inclinada al rectángulo, parecen anticipar las obras de Lorenzo Rodríguez.

Pero las novedades de estas portadas no se detienen ahí. El segundo cuerpo es todavía más interesante en ese sentido. Su planta es de línea quebrada, provocando con sus entrantes y salientes, un muy marcado movimiento y un importante juego de claroscuro. Este se encuentra acentuado en el banco por la presencia de tableros y almohadillas.

Al centro del segundo cuerpo se encuentra un nicho conchiforme y cubierto con decoración planiforme, que alberga esculturas de alabastro: la Virgen de Guadalupe en una portada y San Bernardo en la otra. Sobre cada nicho aparecen escenas gloriosas: el Espíritu Santo con San Bernardo y el Padre Eterno acompañando a la Guadalupana, rodeadas de querubines entre nubes y ángeles que sostienen filacterias y medallones.<sup>8</sup>

Los nichos se encuentran flanqueados por un par de pequeñas columnitas salomónicas de capitel compuesto. Su fuste es tritóstilo: el primer tercio es recto y se encuentra ocupado por abundante ornamentación, en tanto que su helicoide se desenvuelve en sólo cuatro espiras, cuyos senos son redondeados y sus gargantas amplias y poco profundas. Siguiendo el ejemplo de Cristóbal de Medina, Juan de Cepeda dejó desnudos los senos e hizo que una guía de flores recorriera las gargantas.

<sup>7</sup> Martha Fernández: *Artificios del barroco: México y Puebla en el siglo XVII*, p. 92.

<sup>8</sup> En la filacteria que se encuentra en la portada de la Virgen se lee: "Spaentie/Edificavit", y en la que está en la portada de San Bernardo: "Spiritu/Sapientia". Los medallones de ambas portadas se encuentran cada día más erosionados, de manera que parecen tener las siguientes leyendas: los de la portada de la Guadalupana: "Im Gloria Laudata/Sanctuarium Dei", y los de la portada del santo: "Temple um cum Dominus/Erinel Lectus. Salmo 35". El Salmo 35 dice: "Al maestro de coro. De David, siervo del Señor./La maldad habla al impío en su corazón;/no está el temor de Dios ante sus ojos./Porque en su interior se ensoberbece de que no es conocida su culpa ni aborrecida./Las palabras de su boca son malicia y dolo;/dejó de ser cuerdo y obrar bien./Iniquidad medita en su lecho;/en mal camino está, no aborrece el mal./Señor, hasta el cielo llega tu misericordia;/tu fidelidad hasta las mismas nubes./Tu justicia es como los montes de Dios;/tus juicios, como el mar profundo;/hombres y bestias salvas, Señor./¡Cuán preciosa es tu gracia, oh Dios!/los hijos de los hombres se acogen a la sombra de tus alas./Sáciense de la abundancia de tu casa;/y en el torrente de tus delicias los abrevas./Porque en tí está la fuente de la vida;/y en tu luz vemos la luz./Conserva tu gracia a los que te veneran;/y tu equidad a los de recto corazón./No ponga sobre mi pie el soberbio;/y la mano del pecador no me empuje./Ved: cayeron los que cometen iniquidad;/derribados están, y no pueden levantarse".

Todo ese conjunto que conforma y acompaña los nichos está limitado por un doble marco acodado muy ornamentado, fanqueado por columnas tritóstilas de orden corintio (estriadas en los tercios superiores y cubiertas de ornamentación en el inferior) y pilastras en ángulo a manera de remate, cubiertas de decoración, de las que emergen lo que Elisa Vargas Lugo califica de “ramo de flores”, pero que caen a modo de hojas de palmera.

El friso está cubierto por hojas y querubines, en tanto que la cornisa volada y dentada, marca con un rehundimiento la parte central de la calle. Sobre ella se eleva un frontón roto de línea quebrada -como el que se ha visto en múltiples ejemplos anteriores-, que daba paso a un escudo, hoy desaparecido.

Como se ve, en esta portada las columnas salomónicas perdieron su sitio como el soporte estructurador de una composición. Su tipología, como vimos, parece muy dependiente de las empleadas por Cristóbal de Medina, aunque en el caso de San Bernardo, parece una combinación entre los soportes de Santa Teresa la Antigua, y los catedralicios y agustinos, es decir que, en el fondo están presentes tres fuentes: Vignola (en el perfil giratorio), Caramuel (en la guía que recorre las gargantas) y el manierismo (en la presencia del primer tercio recto y decorado).

Una obra que resulta importante por la cercanía cronológica que al parecer posee con las obras de Cristóbal de Medina, es la iglesia parroquial de San Juan Bautista en Sombrerete, Zacatecas. Según Clara Bargellini, su construcción data de alrededor de 1685<sup>9</sup> y en su portada se pueden encontrar dos tipos de salomónicas diferentes: en el primer cuerpo, tritóstilas, y en el último nivel, columnas cuyo helicoide arranca desde la basa, pero luciendo la tradicional guía ornamental en las gargantas.

Las salomónicas del primer cuerpo flanquean, lógicamente, el vano de ingreso, es sólo un par, tritóstilas -como he dicho- cuyo primer cuerpo se encuentra ocupado por contraestrías, en tanto que los dos tercios siguientes se desarrolla un helicoide de sólo cinco espiras que alcanzan un capitel corintio. Los senos son redondeados y desnudos, en

<sup>9</sup> Clara Bargellini: *La arquitectura de la plata...*, p. 250. De acuerdo con esta autora, “el contrato... para que se hiciera en México el retablo mayor y un lateral para la parroquia de Sombrerete, indica que en ese año ya estaba terminada...” la parroquia. Sin descartar esa posibilidad, en mi opinión no necesariamente pudo ocurrir de esa manera, tal vez la nave estuviera terminada al momento de contratar el retablo (entre otras cosas porque era necesario determinar las dimensiones del retablo que se estaba contratando), pero no necesariamente las portadas y esto puede comprobarse en una obra tan capital como el templo de Santa Teresa la Antigua, en la cual, como hemos visto, el año de su dedicación, cuando el retablo ya estaba colocado, Cristóbal de Medina concluía las portadas.

tanto que las gargantas, amplias y poco profundas, están ocupadas por una anchísima guía de hojas, la interpretación de Caramuel más cercana al tratadista que conozco en la Nueva España, aunque como veremos más adelante, la torsión de su helicoide, más alargada, las aleja tanto de aquel tratadista, como de la arquitectura capitalina.

Las columnas que flanquean el nicho del tercer cuerpo, en cambio, pueden relacionarse más fácilmente con la arquitectura de la ciudad de México, con la lectura de Cristóbal de Medina, concretamente en las columnas que ese arquitecto utilizó en las portadas de la Catedral de México y en la del templo de San Agustín. Su helicoide arranca desde la basa, se desenvuelven en cinco espiras y rematan en un capitel corintio. Los senos son achaflanados y las gargantas, recorridas por una guía de hojas, son angostas y superficiales.

La importancia de las salomónicas de la parroquia de Sombrerete crece al considerar su cercanía cronológica con las primeras obras construidas en la Nueva España, a lo que se une el hecho de que, según afirma Clara Bargellini, parecen ser las primeras de la zona norte de México.<sup>10</sup> En este caso, la función que cumplen, además de ornamental, como es tradicional en Nueva España, es la de servir de estructuración a una composición de muy claro sentido ascensional, utilizando, sin embargo, elementos menos convencionales, pues en el segundo cuerpo, en lugar de disminuir el número de elementos, se multiplican, pues a los nichos que corresponden a las columnas del primer cuerpo, se agregan un par de columnas revestidas que flanquean la ventana, todos apoyados en plintos que se erigen en el banco, lo notable es que, pese a la importancia iconográfica de los nichos, seguramente por la presencia de las columnas, la vista se dirige hacia el centro y desde ese punto se dirige al nicho que remata el conjunto.

En estas dos obras entonces podemos apreciar dos de las tipologías del soporte salomónico que hasta hoy podemos considerar las más tempranas de la Nueva España: la tritóstila, siempre con el primer tercio recto, que, como en los retablos, es una continuación del manierismo, y la otra, en cuyo fuste el helicoide arranca desde la basa. En ambos casos, la decoración se concentra en las gargantas, como una derivación de Caramuel y su perfil es giratorio, como clara lectura de Vignola.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 54-55.

Un monumento que posee un tipo de salomónicas, también de influencia capitalina, cercano a la de la catedral y al templo de San Agustín, es el convento franciscano de Ozumba en el Estado de México. Aunque como bien afirma Manuel Romero de Terreros, el edificio conventual es del siglo XVI, la portada y la torre parece que se comenzaron en 1697.<sup>11</sup> La composición es la tradicional, es decir, tres cuerpos, un remate una calle central y dos entrecalles, de claro sentido ascensional y de evidente influencia de las portadas del crucero de la Catedral Metropolitana. Como ya lo ha hecho notar Romero de Terreros, en Ozumba destaca el tercer cuerpo donde se localiza un relieve con la imagen de la Purísima Concepción<sup>12</sup> limitado por un marco acodado y flanqueado por un par de columnas salomónicas cuyo helicoide arranca desde la basa y se desenvuelve el cinco espiras hasta alcanzar un capitel de orden jónico. Sus senos son achaflanados y desnudos, mientras que en las gargantas, angostas y poco profundas, se enreda una especie de cadena.

Aunque ya de principios del siglo XVIII, resulta muy importante incluir aquí la portada principal de la Catedral de San Luis Potosí para conocer el desarrollo que tuvo la tipología derivada de la ciudad de México, apreciación que no es casual, pues el templo fue construido por el arquitecto capitalino Nicolás Sánchez Pacheco.<sup>13</sup> De acuerdo con Alfonso Martínez, se puede suponer que la construcción de la parroquia, hoy catedral, que conservamos "...se inició formalmente a mediados de 1701, quizá por la fiesta de San Luis Rey en agosto..."<sup>14</sup> y ya se encontraba concluida para abril de 1728.<sup>15</sup> Aunque Francisco de la Maza afirmó que fue consagrada en 1730,<sup>16</sup> Martínez Rosales asienta que

este asunto de la dedicación es una laguna, cuyas orillas son la representación del párroco en enero de 1728 ante el cabildo y las honras fúnebres de don Nicolás Fernando de Torres que consta que se celebraron ahí en el primer trimestre de 1733. En ese lapso, en fecha más cercana a la primera que a la segunda, debieron hacerse las fiestas de la dedicación, de las cuales no quedó testimonio directo alguno que conozcamos.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Manuel Romero de Terreros: "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", p. 10. Elisa Vargas Lugo: *Las portadas religiosas de México*, p. 157.

<sup>12</sup> Manuel Romero de Terreros: "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", p. 10.

<sup>13</sup> Alfonso Martínez Rosales: *El gran teatro de un pequeño mundo*, p. 347. Alfonso Martínez Rosales: "Construcción de una catedral sin diócesis. San Luis Potosí, 1701-1728", p. 356. Clara Bargellini: *La arquitectura de la Plata...*, p. 43.

<sup>14</sup> Alfonso Martínez Rosales: "Construcción de una catedral sin diócesis. San Luis Potosí, 1701-1728", p. 355.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 357-358.

<sup>16</sup> Francisco de la Maza: *El arte colonial en San Luis Potosí*, pp. 35-36.

<sup>17</sup> Alfonso Martínez Rosales: "Construcción de una catedral sin diócesis. San Luis Potosí, 1701-1728", p. 358.



Como quiera, la formación del arquitecto constructor de ese importante monumento potosino es evidente, no sólo en los soportes salomónicos, sino en la propia composición de la portada. Las salomónicas son tritóstilas, por supuesto, su primer tercio es recto y cubierto de ornamentación, en tanto que el helicoide se desarrolla en siete espiras a lo largo de los dos tercios superiores. Sus senos son achaflanados y lucen "...pámpanos sabiamente entrelazados, sin recargamiento ni puro juego...sino en armonía de espacios y de curvas, recordando además que la presencia de las vides es el símbolo de la Eucaristía", como bien afirmó Francisco de la Maza.<sup>18</sup> Las gargantas, como un recuerdo claro de Santa Teresa la Antigua, son angostas y poco profundas y están recorridas por una especie de cadena. Las columnas rematan en un capitel compuesto.

Como ya lo han hecho notar otros autores<sup>19</sup>, la portada en forma de biombo, en la que se insertan las salomónicas, puede ser muestra de una influencia clara de la Basílica de Guadalupe. De acuerdo con la descripción de Elisa Vargas Lugo, se adelanta

...en cada lado, quedando la calle central remetida. Consta de dos cuerpos en los que lucen columnas salomónicas...alternando con pilastras planas y lisas; las salomónicas ocupan el lugar principal, sobre las calles laterales salientes del biombo, mientras que las pilastras lisas quedan sobre las partes transversales de la calle central. En todas las entrecalles hay nichos y la puerta tiene vano con arco trilobulado muy amplio, mientras que la ventana del coro tiene forma cuadrangular. Una balaustrada corona el conjunto que se completa con el paramento almohadillado de los cuerpos [cubos] de las torres...<sup>20</sup>

Como almohadillados son los paramentos de los intercolumnios donde se abren nichos con arco semiexagonal, muy similares a los utilizados por Cristóbal de Medina en las portadas del crucero de la Catedral de México, y a los que se pueden apreciar en el imafrente de la Basílica de Guadalupe. Con ello podemos darnos cuenta de que Nicolás Sánchez Pacheco debió abreviar en el templo guadalupano, cuya influencia, sin duda, se deja sentir en aquel real de minas, sin embargo, la inclusión de los paramentos almohadillados y, especialmente, de las columnas salomónicas con la tipología que he descrito, me inclina a pensar que el autor de la iglesia parroquial de San Luis estuvo más cerca de Cristóbal de

<sup>18</sup> Francisco de la Maza: *El arte colonial en San Luis Potosí*, pp. 35-36.

<sup>19</sup> Clara Bargellini: *La arquitectura de la plata...*, pp. 45-46.

<sup>20</sup> Elisa Vargas Lugo: *Las portadas religiosas de México*, p. 219.



Medina en la ciudad de México, de quien también heredó la apertura a las novedades propuestas por los autores de la Basílica del Tepeyac.

De esta tipología de soportes salomónicos debemos destacar dos elementos principales: desde luego la inclusión del primer tercio recto, pero, principalmente, la presencia de los senos achaflanados, como un recurso que produjo la neutralización del helicoide, acentuado por gargantas rectas ocupadas por elementos ornamentales que no rebasan el límite de las propias gargantas, y cuyo relieve, en volumen, sólo alcanza el arranque de los senos.

Otra obra dieciochesca cuyos soportes salomónicos también nos recuerdan los del templo de Santa Teresa la Antigua es el templo de la Tercera Orden de Texcoco, del cual, pese a su importancia, se tiene muy poca información, apenas fray Agustín de Vetancurt registró en 1697 el dato de que *Tezcucó* "tiene una Capilla de la Tercera Orden, donde los Hermanos, que lo son los más vecinos, tienen pláticas los Viernes de Cuaresma, y todos los del año sus ejercicios..."<sup>21</sup>

En los soportes del primer cuerpo, sus dos primeros tercios son rectos y desnudos, en tanto que en último tercio encontramos un helicoide de tres espiras que alcanzan un capitel corintio. Sus senos son achaflanados y desnudos y sus gargantas, angostas, están recorridas por una guía de hojas. Su inclinación apenas se advierte, lo mismo que el helicoide, el cual está neutralizado por la guía de las gargantas que casi sale al nivel de los senos.

Pese a que en esta portada el remate con la ventana octogonal invade el segundo registro, la composición no deja de ser la tradicional de órdenes superpuestos con igual número de elementos en cada uno.

En la portada lateral las salomónicas, también en pares, limitan los extremos del segundo cuerpo. En este caso, sólo el primer tercio se mantiene recto, en tanto que a lo largo de los otros dos se desarrolla un helicoide de cuatro espiras que alcanzan el capitel corintio. Son desnudas totalmente, lo que las aleja del tipo más frecuente de la Nueva España, antes de la aparición de las columnas neóstilas. Sus senos, en cambio, manteniendo

<sup>21</sup> Fray Agustín de Vetancurt: Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México, p. 52. Juan B. Iguiniz: Breve historia de la Tercera Orden Franciscana en la Provincia del Santo Evangelio de México desde sus orígenes hasta nuestros días, p. 67.

la tradición de la capital del virreinato, son achaflanados y sus gargantas amplias y profundas.

La composición de la portada lateral es más interesante que la de la portada principal: como en la parroquia de Sombrerete, se multiplica el número de soportes en el segundo registro, pero en este caso sin la intención ascensional de la iglesia zacatecana, sino al contrario, para acentuar su horizontalidad, pues también se aumenta el número de calles, que este caso están ocupados por nichos. Así, al nicho de medio punto de la calle central lo limitan dos pares de pilastras tableradas, en tanto que los de las calles laterales -por cierto de arco semiexagonal- están flanqueados por las salomónicas antes descritas. También invadiendo este segundo cuerpo, se eleva el remate que posee un arco rebajado y al centro una ventana octogonal.

Cabe hacer mención en este monumento, de una recuperación de formas de estilos artísticos del pasado: como el arco trilobulado de la portada principal, "...con bellas flores de liz en su arquivuelta..."<sup>22</sup> y el arco, asimismo lobulado, pero culminado en un muy elegante conopio, de la portada lateral.

Al analizar todas estas obras, es importante hacer mención de dos hechos que me parecen de gran importancia: por un lado, la trascendencia que alcanzó la obra de Cristóbal de Medina fuera de la ciudad de México y en esto no me refiero al sólo empleo de columnas salomónicas, sino a las tipologías concretas utilizadas por él y, muy especialmente, a la creación de obras paradigmáticas en la Nueva España. En este apartado nos hemos podido dar cuenta de que es perfectamente identificable la presencia de dos obras capitalinas concretas: la Catedral Metropolitana, cuya trascendencia, sin necesidad de decirlo tácitamente, resulta obvia, dada su importancia, pero también del templo de Santa Teresa la Antigua.

En este sentido, cabe también destacar que la importancia de la obra de Medina no se limitó al empleo del soporte salomónico, sino también a los tipos compositivos de las portadas: el templo de San Bernardo es tan cercano al de Santa Teresa la Antigua, como lo es la iglesia de Ozumba de las portadas del crucero de la Catedral de México. E incluso me atrevería a pensar que aquellas portadas cuyos esquemas compositivos tienen un sentido

---

<sup>22</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 152.

ascensional menos claro y una mayor tendencia a la horizontalidad, también pueden estar un tanto en deuda con el templo de San Agustín de la ciudad de México, como el caso de la portada del templo de la Tercera Orden de San Francisco de Texcoco.

Ahora bien, si aplicáramos la misma metodología en el análisis de los soportes salomónicos, que la utilizada para las obras europeas, encontraríamos que en la Nueva España también se presentaron tres de las principales categorías en las que he dividido las columnas salomónicas, a saber: las que hacen arrancar su helicoide desde la basa, las tritóstilas y las entorchadas. Entre las que poseen el helicoide desde la basa, podemos citar las que limitan, igualmente, el tercer cuerpo, de la portada de la iglesia conventual (hoy parroquia) de Ozumba, en el Estado de México, y las de los templos franciscanos de Guadalajara, Zacatecas y San Luis Potosí. Entre las obras que poseen columnas tritóstilas, con el primer tercio recto, cabe mencionar las que lucen los templos de Nuestra Señora de la Soledad, en Oaxaca y el de Santo Domingo, de San Cristóbal las Casas, en Chiapas.

Sin embargo, esa clasificación no es suficiente para explicar la riqueza que alcanzó el fuste salomónico en la arquitectura seiscentista novohispana, pues amén de la decoración -de la que me ocuparé después-, desde el punto de vista formal, el tipo de torsión del helicoide fue muy variado, de manera que, desde mi punto de vista, además de saber si el fuste es tritóstilo o no, es necesario detenerse más en el estudio de ese diverso recorrido que manifiesta una variedad que va más allá de una simple interpretación de modelos, para insertarse realmente en un proceso verdaderamente creativo. Así, en un primer acercamiento, propongo la siguiente clasificación.

#### El helicoide discreto.

Como una de esas interpretaciones, quizá de las columnas capitalinas, que parecen alejarse en sentido proporcional a la imaginación de los artistas, surgieron algunas columnas que prefirieron senos más redondeados, pero, a cambio, utilizaron gargantas muy superficiales y angostas, de manera que, su torsión parece en realidad superposiciones de senos que tienden a la horizontalidad. Tal es el caso, por ejemplo, de las que luce la iglesia de San Juan

Bautista en Cajititlán, Jalisco. Según afirma Elisa Vargas Lugo, esta iglesia “...probablemente fue construida a fines del XVII...”<sup>23</sup> y tal como afirma la misma autora,

la portada principal está enmarcada por gruesas molduras que forman un medio punto, enroscados sus extremos sobre la clave en donde se juntas y lucen dos roleos; las columnas pareadas flanquean la puerta, también de medio punto, y sostienen la cornisa que separa el segundo cuerpo; éste ostenta una ventana al centro flanqueada por un nicho a cada lado, enmarcados a su vez por...salomónicas. En el tercer cuerpo, estas columnillas terminan en remates y al centro aparece otro nicho. Las enjutas y el friso están cubiertas de elementos vegetales. La clave de la portada es un arcángel con ojos de obsidiana...La ornamentación cubre los paños disponibles en el segundo cuerpo: entre las columnas y la ventana aparecen graciosos personajes llevando grandes guías con flores y frutos. El nicho del tercer cuerpo ostenta un águila en el tímpano y encima dos ángeles sosteniendo una corona.<sup>24</sup>

Las salomónicas, entonces, se elevan en el segundo cuerpo. Su helicoide arranca desde la basa y rematan en un capitel corintio. Tienen solamente cinco espiras de helicoide tímido, con los senos redondeados y cubiertos de ornamentación a base de roleos, y las gargantas apenas señaladas, están ocupadas por una moldura.

Pese a que la portada, como vimos, está estructurada a partir de un arco triunfal, su sentido ascensional es bastante tímido, de hecho en sus dos primeros cuerpos tiende al cuadrado y el tercer cuerpo posee remates en sus extremos. Composición entonces muy tradicional y de claro arraigo manierista.

Una tipología similar, pero con senos todavía más acentuados, la encontramos en la portada lateral de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco de Toluca. En este caso, se acercan más a las capitalinas en el hecho de ser tritóstilas y, claro es, con su primer tercio recto y decorado. Su helicoide se eleva en seis espiras en el primer cuerpo y en cuatro en el segundo, rematando en un capitel semiexagonal y desnudo. Sus senos son redondeados y las gargantas son realmente simples estrangulaciones del fuste. En este caso, cabe destacar que su trayectoria es horizontal, lo que contradice en cierta forma, el sentido helicoidal de las salomónicas.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 144-145. *Apud*: Sergio Zaldívar: *Arquitectura*, Guadalajara (Colección Jalisco en el Arte), 1960, p. 16.

<sup>24</sup> *Idem*.

La portada consta de sólo un cuerpo y remate. El primer nivel posee de arco rebajado y ornamentado, limitado por un alfiz formado por el cordón franciscano y flanqueado por dos pares de salomónicas que comparten una sola basa cajeadada. En el segundo cuerpo, un nicho conchiforme y apoyado en pilastras, se encuentra limitado por las salomónicas antes mencionadas. El sentido ascensional de la portada nuevamente se neutraliza al colocar el nivel de los soportes del primer cuerpo, remates piramidales. En esta obra destacan nuevamente sus abundantes elementos ornamentales de argamasa a base de roleos y hojas, que desbordan los límites de los soportes e invaden el paramento. Finalmente, también se debe hacer mención de la reutilización de un elemento de un estilo artístico muy anterior: el alfiz, formado incluso por el cordón franciscano, como en los conjuntos conventuales novohispanos del siglo XVI.

Un tipo de salomónica en el cual podemos encontrar una torsión discreta es el que se encuentra en la portada del convento de San Francisco de Zacatecas, sólo que, como en los casos que acabamos de ver, en lugar de destacar con decoración las gargantas, ornamenta los senos, pero con una inclinación similar al de los fustes capitalinos: un recurso distinto para llegar a efectos parecidos. Este templo, según nos informa Francisco de la Maza, fue construido por fray Juan de Lazcano de 1686 a 1689.<sup>25</sup> El templo, conservado ahora como romántica ruina de su remota grandeza, todavía muestra la magestuosidad del que antaño fuera un templo. Su portada se encuentra constituida por dos cuerpos y un remate. Como era tradicional, los dos primeros cuerpos están divididos en tres calles. En el primer nivel, flanquean el vano de medio punto, columnas tritóstilas, con el primer tercio ocupado por estrias zigzagueantes verticales, en tanto los otros dos tercios tienen estrias verticales que culminan en un capitel corintio. En los intercolumnios se abren dos nichos, asimismo de medio punto, con peanas salientes y decoradas.

Al centro del segundo cuerpo, se encuentra una ventana octogonal flanqueada por dos pares de columnas salomónicas de cinco espiras que alcanzan un capitel también corintio. Como he dicho, son los senos, achaflanados, los que lucen la decoración natularista, en tanto que las gargantas son desnudas. En los intercolumnios aparecen nichos similares a los del primer cuerpo.

<sup>25</sup> Francisco de la Maza: El arte colonial en San Luis Potosí, p. 40.

En el remate, sólo un par de columnas salomónicas enmarcan el nicho central. Su tipología es muy parecida a las del segundo cuerpo, la única diferencia estriba en que sus gargantas son más angostas y, por lo mismo, menos menos visibles que las que tienen aquéllas.

Pero el recuerdo de la arquitectura de la ciudad de México no se detiene en el efecto formal (que no decorativo) de las columnas salomónicas, sino también en su composición y en la forma de organizar los elementos ornamentales que se van enriqueciendo conforme la portada alcanza altura y no rebasan el límite de los soportes, de manera que los sitios susceptibles de ser decorados son perfectamente localizables: las basas de las columnas del primer cuerpo (siempre con decoración geométrica), las enjutas, la clave del arco de ingreso, los frisos de ambos cuerpos, el banco del segundo cuerpo, el contorno de la ventana y los intercolumnios.

#### La sensualidad del helicoide.

Otra variante que se produjo en la torsión del fuste de las salomónicas novohispanas fue aquélla en la cual los artistas pusieron énfasis en resaltar los senos del fuste a base de molduras. De ella podemos mencionar dos ejemplos importantes: el primero es la portada del templo de San Francisco de Guadalajara. Los trabajos que reformaron esta iglesia se iniciaron en 1684 por fray Miguel de Aledo<sup>26</sup> y fueron concluidos en 1692 por fray Antonio de Avellaneda.<sup>27</sup> Como ya la ha descrito Elisa Vargas Lugo, la portada principal

...está formada por un gran arco de medio punto, dentro del cual se acomodan, con geométrica medida, seis columnas salomónicas... Tiene tres cuerpos: el primero alberga la puerta también de medio punto, flanqueada por dos columnas salomónicas de cada lado; en el segundo cuerpo se encuentra la ventana del coro, cuadrada y también flanqueada por dos columnas salomónicas de cada lado; en las entrecalles de ambos cuerpos hay nichos sobre imágenes sobre hermosas peanas. Los nichos del primer cuerpo tienen debajo de sus peanas sendos vanos rectangulares. En el tercer cuerpo un nicho, con la imagen de la Purísima Concepción, limitado por otras dos salomónicas, completa la composición... las columnas salomónicas de ocho vueltas se destacan y lucen como en pocas ocasiones, gracias también a la discretísima ornamentación de las

<sup>26</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, pp. 137-138. Apud: José Franco Cornejo: Guadalajara, 2a. ed., México, 1959, p. XXV.

<sup>27</sup> Idem. Manuel González Galván: "Arquitectura virreinal en Michoacán, Jalisco, Nayarit, Sinaloa y Colima", p. 138.



enjutas, pedestales y jambas que van cubiertos de relieves casi diminutos, que sólo se engruesan en el tercer cuerpo.<sup>28</sup>

En efecto, la portada está estructurada a partir de un arco de triunfo y destaca el hecho de que en el segundo cuerpo, los intercolumnios adoptan la forma de un semicírculo, que convierte a su planta en mixtilínea.

Dos salomónicas por nivel, enmarcan los nichos y peanas que contienen esculturas. Estas, ciertamente poseen un helicoide de ocho vueltas en los dos primeros registros y de cinco en el remate, que alcanzan capiteles de orden corintio. Las gargantas son amplias y profundas, mientras los senos tienen afectada su redondez al estar recorridos por una moldura que los convierte en angulosos, al mismo tiempo que acentúa el sentido helicoidal de la caña. Al ser esa moldura el único elemento ornamental que poseen, estas salomónicas se convierten en las más sensuales y cercanas a las interpretaciones españolas, vistas hasta ahora.

La otra obra que posee salomónicas en las cuales se destacan los senos y con ello se acentúa la profundidad de las gargantas, es la portada del templo franciscano de San Luis Potosí. Pese a que éste es el convento más antiguo de aquel real de minas, el templo que conservamos se comenzó en 1686.<sup>29</sup> El vano de ingreso es semioctogonal y se encuentra flanqueado por dos pares de columnas tritóstilas, que tienen el primer tercio recto, pero con estrias en zig-zag, en tanto que los otros dos, poseen estrias rectas y alcanzan un capitel de orden dórico, sobre el cual se levanta un friso con triglifos y metopas.

En el segundo cuerpo se ve un nicho en el centro del paño, flanqueado por pilastras estriadas con relieves en su primer tercio y a los lados columnas salomónicas, con la novedad de que en sus entrecalles se abren ventanas para iluminar el coro. Sobre los capiteles de las pilastras se asienta una cornisa doblemente moldurada y de perfil quebrado y encima de ella terminan las pilastras en remates piramidales. En el remate aparecen dos medallones con emblemas franciscanos y la cornisa final recuerda vagamente un frontón roto enrollado en su parte central, sobre el que se ven tres esculturas de santos.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, pp. 137-138.

<sup>29</sup> Ibidem, pp. 217-218. Diego Angulo Iniguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 802. Francisco de la Maza: El arte colonial en San Luis Potosí, p. 40.

<sup>30</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, pp. 217-218.

La composición en conjunto tiende al rectángulo, pese a la cornisa en forma de "S" que la remata y que, al centro, da paso a una escultura. A la vez que parece muy planiforme a pesar de las entrantes y salientes que contiene su planta para destacar los apoyos.

Las salomónicas se levantan en cinco vueltas y rematan en un capitel corintio. Los senos parecen envueltos en un listón con bordes rizados que los destacan, al mismo tiempo que también los achaflanar. Gracias a ese recurso, las gargantas, desnudas como las del templo tapatío, se ven más profundas y amplias.

Por el hecho de poseer orden dórico en el primer cuerpo y columnas salomónicas en el segundo, tanto Diego Angulo como Francisco de la Maza consideran que el antecedente de esta portada potosina es la Catedral de México. La diferencia que reconocen entre ambas es que, mientras en el templo Metropolitano esta superposición fue producto de dos épocas constructivas diferentes, en el de San Luis Potosí "...se funde en un conjunto uniforme..."<sup>31</sup> Aunque las diferencias son obvias (como por ejemplo la multiplicación de soportes en el segundo cuerpo), propias de esas dos distintas circunstancias que favorecieron la edificación de ambos monumentos, puede decirse que, en efecto, la idea de combinar dos estilos artísticos en una misma portada, procede de la Catedral de México, transformado, lógicamente por el maestro constructor del templo potosino y adaptado al gusto de su tiempo y de su ciudad.

Aunque ya del siglo XVIII, al parecer de 1704-1707, según Francisco de la Maza,<sup>32</sup> merece la pena al menos mencionar la torre del propio templo de San Francisco de San Luis Potosí. En ella también encontramos columnas salomónicas cuya tipología podría considerarse una combinación entre el modelo capitalino y el de la portada del templo franciscano de Guadalajara. Son tritóstilas, con el primer tercio recto y decorado y los otros dos tercios los ocupa un helicoide de cinco espiras que alcanzan un capitel corintio. Son desnudas, con los senos angulosos y las gargantas amplias, pero poco profundas.

De esta torre, también merece la pena destacar los arcos conopiales de los vanos de los campanarios, de ascendencia gótica, como bien lo hizo notar Francisco de la Maza, quien

<sup>31</sup> Diego Angulo Iniguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 802. Francisco de la Maza: El arte colonial en San Luis Potosí, pp. 42-43.

<sup>32</sup> Francisco de la Maza: El arte colonial en San Luis Potosí, p. 40.

lo calificó de “arcaísmo”<sup>33</sup> y que en realidad es parte de la serie de formas de estilos del pasado que se recuperaron con el barroco de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

En mi opinión, esta tipología del soporte salomónico, en la cual se destacan los senos para profundizar las gargantas, alcanza uno de sus mejores ejemplos en la portada Josefina de la iglesia del Carmen de San Luis Potosí, ya de mediados del siglo XVIII.<sup>34</sup> En ella, el lenguaje formal utilizado es distinto (parecido al de la parroquia de Sombrerete, Zac.) pero su efecto es muy similar al de la iglesia franciscana de esa misma ciudad. En este caso, los senos son redondeados y desnudos, mientras las gargantas, amplias y profundas, están recorridas por una muy ancha guía de hojas.

#### El alargamiento del helicoide.

Otro tipo de fuste salomónico que surgió en la Nueva España durante el siglo XVII es aquél en el cual los senos y las gargantas son de tal amplitud en sentido vertical, que consiguen un efecto de alargamiento en la torsión del helicoide. Tal es el caso, por ejemplo, de las que luce el espléndido templo de Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca, construida en 1689.<sup>35</sup> Como todos los autores que se han ocupado de este monumento han hecho notar, lo más relevante de la portada es su planta en forma de biombo, “...rehundida la calle central y sobresalientes las laterales...” como afirma Elisa Vargas Lugo.<sup>36</sup> Y como esa misma autora ha dicho,

consta de tres cuerpos con nichos y un remate; los dos primeros cuerpos tienen la misma extensión sobre la fachada, pero el tercero es menos alto en sus extremos, con objeto de lograr una disminución gradual, apuntada, desde el remate hacia abajo. En ella se destacan las columnas salomónicas del tercer piso, de entre las demás que lucen sus acostumbrados fustes estriados. El vano de la puerta está ricamente moldurado

<sup>33</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>34</sup> Diego Angulo Iniguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 808. Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 220. Clara Bargellini: “Arquitectura barroca en Chihuahua, Nuevo León, Coahuila, Zacatecas, Durango y San Luis Potosí”, p. 88. Alfonso Martínez Rosales: El gran teatro de un pequeño mundo..., pp. 182-196.

<sup>35</sup> Diego Angulo: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 301. Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 187. Concepción Amerlinck: “Las iglesias barrocas en el sureste”, p. 97, esta autora afirma que la portada es de 1687 y que la obra quedó concluida en 1690.

<sup>36</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 187.

siendo el relieve central lo más valioso de la fachada, pues presenta una calidad escultórica superior: representa a la Virgen de la Soledad arrodillada frente a la Cruz vacía. La composición, la riqueza de los paños, la belleza del rostro de la Virgen y el marco molduradísimo y ornamentadísimo, todo realizado con fina talla, hacen de ésta, una pieza excepcional. También las esculturas de los nichos son de belleza y calidad extraordinarias. Algunos nichos muestran arcos conopiales cosa frecuente en las obras barrocas oaxaqueñas. Follajes y grecas completan la ornamentación del conjunto, uno de los mejores del barroco mexicano del siglo XVII.<sup>37</sup>

Por más que la planta de esta portada sea una de las más espectaculares del barroco novohispano, de todos modos los elementos arquitectónicos muestran la misma tendencia a no desplazarse del paramento observada en todos los demás monumentos de esa época, quizá por lo mismo, las salomónicas del tercer cuerpo muestran no sólo un helicoide discreto, sino incluso alargado, como si al impedir el vuelo del fuste, su permanencia en el muro se garantizara todavía más. En efecto, estas cañas salomónicas muestran cierta amplitud en el recorrido helicoidal que se desarrolla a partir del segundo tercio en siete espiras, cuyos senos son angostos y achafanados y están cubiertos de guías de pámpanos (organizados de un mundo muy parecido al de las columnas de la Catedral de San Luis Potosí), mientras que las gargantas, más estrechas aún, están recorridas por una moldura. El primer tercio es recto y decorado y su capitel es corintio.

Pese al alargamiento del helicoide, la influencia de la arquitectura capitalina es clara: las salomónicas no dejan de recordarnos a las del templo de Santa Teresa la Antigua, y como de la Catedral Metropolitana podemos reconocer las celosías con marcos acodados que se encuentran en los intercolumnios del segundo registro y los nichos con arco semiexagonal del primer cuerpo.

Como Elisa Vargas Lugo, debemos hacer mención de los arcos conopiales de los nichos que se abren en el segundo registro que, como hemos visto, no son sólo frecuentes en Oaxaca, sino en toda la arquitectura novohispana de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII.

También de fines del siglo XVII es la portada del templo de San Juan de Dios, hoy Santuario de Guadalupe de Toluca en el Estado de México. Dentro de una composición tradicional de órdenes superpuestos y estructura rectangular, esta portada está constituida

---

<sup>37</sup> Idem.

por tres cuerpos y tres calles enriquecidas por la multiplicación de soportes en el segundo registro: de cuatro desplantados en el primero, se multiplican a seis, para volver a disminuir en el último cuerpo a sólo cuatro. En el primero son tritóstilos; en el segundo, salomónicos y en el tercero son pilastras revestidas y cariátides. Todo ello, aunado a las tarjas que rematan la portada, da la impresión de que ésta procede directamente de un retablo.

Las columnas salomónicas, que como he dicho, se encuentran en el segundo cuerpo, son tritóstilas: su primer tercio es recto y decorado, mientras que los otros dos poseen el helicoide que se desarrolla en tres y cuatro espiras que alcanzan un capitel corintio. Sus senos son redondeados y desnudos, en tanto que sus gargantas abiertas y poco profundas están ocupadas por una guía de hojas. Por su lenguaje formal, estas columnas también recuerdan las capitalinas, aunque por las características concretas del helicoide, pueden relacionarse más fácilmente con las del primer cuerpo de la portada de la parroquia de Sombrerete en Zacatecas, columnas que ciertamente por el alargamiento que muestran en la torsión de su helicoide, forman parte de esta tipología.

Ahora bien, aunque esta particular clase de salomónicas hayan surgido en el siglo XVII, parece que el alargamiento del helicoide tuvo un mayor desarrollo en el XVIII, prueba de ello es la portada de la Catedral de Aguascalientes, edificio construido de 1704 a 1738.<sup>38</sup> Como bien afirma Elisa Vargas Lugo, desde el punto de vista compositivo, esta portada está constituida por

...una cuadrícula de nueve espacios que se forman entre las columnas y los entablamentos -aprovechados éstos para abrir vanos y colocar imágenes-, repite una solución que se da muy abundantemente en el barroco y cuya aparición, por otra parte, debió de ser simultánea en diferentes lugares, pues no es más que la "amplificación", digamos -el engrandecimiento-, de una composición simplista empleada ya muchas veces y que tiene su origen en las primeras fachadas del siglo XVII, con nichos en los intercolumnios.<sup>39</sup>

Los tres cuerpos de esta tradicional portada poseen columnas salomónicas. En los dos primeros, son pareadas y en el tercero, sólo fue colocado un par, mientras que en los

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 343. Guillermina Ramírez Montes: "Arquitectura barroca en Querétaro, Guanajuato y Aguascalientes", p. 123.

<sup>39</sup> Elisa Vargas Lugo: *Las portadas religiosas de México*, p. 61.



extremos del paramento, se elevaron remates. El alargado helicoide que arranca desde la basa, se desarrolla en diferente número de espiras en las cañas de cada uno de los tres cuerpos: en el primero, las cañas tienen once vueltas; en el segundo, ocho, y en el tercero, nueve. Todas, sin embargo, rematan en capiteles corintios. Sus senos, por supuesto son achaflanados y tienen decoración de hojas, mientras que las muy angostas gargantas están desnudas.

Más exageradas aún en el alargamiento del fuste son las columnas salomónicas que posee el templo conventual de Santa María de Jesús en Atlixco, Puebla, edificado en el siglo XVI: George Kubler supone que la construcción del conjunto conventual se llevó a cabo entre 1541 y 1569,<sup>40</sup> pero como Marco Díaz ha dicho, la portada de la iglesia sufrió modificaciones en el siglo XVIII, "...cuando la vieja y espléndida obra de cantería resultó pobre y se buscó enriquecerla y ponerla a la moda...con elementos ejecutados en argamasa..."<sup>41</sup> Entre esos elementos se encuentran los soportes helicoidales que flanquean el vano de ingreso de la antigua portada, de tres espiras y capitel corintio que muestran los senos desnudos y las gargantas recorridas por una guía de hojas muy pequeñas y unidas. Cabe destacar que estas columnas disminuyen su grosor conforme alcanzan altura, como un lejanísimo recuerdo del recurso utilizado por Bernini en su célebre Baldaquino.

Con un alargamiento menos pronunciado resultaron las salomónicas que flanquean la ventana coral del mismo templo poblano. Son columnas más pequeñas y sin embargo, se desarrollan en cinco espiras desiguales. Son desnudas, los senos son redondeados y las gargantas apenas marcadas por los estrangulamientos del fuste (solución parecida a la de la portada de la iglesia de los terciarios franciscanos de Toluca). Rematan, como las del primer cuerpo, en un capitel corintio.

#### El lejano recuerdo de los modelos primigénios.

En mi opinión surgieron en la Nueva España obras que, desde el punto de vista formal, parecen un lejano recuerdo de los más importantes modelos del soporte salomónico: las

<sup>40</sup> George Kubler: Arquitectura mexicana del siglo XVI, p. 559.

<sup>41</sup> Marco Díaz: Arquitectura religiosa en Atlixco, p. 44.



columnas vitineas del Vaticano y el Baldaquino de San Pedro. En ningún caso, desde luego, podemos reconocer el perfil ondeante, en cambio sí la división en tercios de todo el fuste (como en el caso de la obra berninesca) y la presencia de la combinación de las estrías helicoidales con la decoración vegetal. Claro es que al carecer del perfil ondeante, lo que encontramos es una interpretación, una recreación de aquellos modelos combinados con la propuesta vignolesca y las lecturas propiamente novohispanas de todos esos modelos.

Desde mi punto de vista, a esta tipología pertenece el magnífico templo conventual de Santo Domingo de la ciudad de San Cristóbal las Casas en Chiapas. De acuerdo con Salvador Toscano, ésta fue la primera fundación dominica en Chiapas. Al parecer, para 1547 ya se había puesto la primera piedra de un edificio que debió ser tan pobre que para el año siguiente se derrumbó, pero los frailes se empeñaron en solucionar pronto ese desastre y para 1549 ya se había iniciado la edificación del nuevo convento cuya construcción se atribuye a fray Pedro de la Cruz.<sup>42</sup> De aquel convento nada queda ya, pues fue reconstruido totalmente a fines del siglo XVII, a raíz de lo cual, como bien afirma Elisa Vargas Lugo, "...se produjo en Chiapas una de las grandes obras barrocas del país..."<sup>43</sup>

La portada del templo es, como la de la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca, abiombada, sólo que el rehundimiento de la calle central es menos profundo, en vista de que los intercolumnios del trapecio son menos anchos y no dan lugar a nichos como en la iglesia oaxaqueña. Está constituida por tres cuerpos y el remate. Los cuerpos, por su parte, poseen tres calles. Aunque, en opinión de Elisa Vargas Lugo, esta portada se destaca "...por su elevación y esbeltez..."<sup>44</sup> en realidad la composición es rectangular y en su perfil apenas unos pequeños escalonamientos, neutralizados por la orla decorativa que lo limita, manifiesta un tímido sentido ascencional. En cambio, merece la pena destacar los planos que la constituyen: del paramento de la calle central a las columnas que limitan las calles, la portada se desenvuelve en cuatro planos, cada uno caracterizado por un elemento diferente. A ello debe agregarse el doble arco de ingreso que, amén de agregar un plano más al primer cuerpo, le otorga un sentido de mayor profundidad.

<sup>42</sup> Salvador Toscano: "Chiapas: su arte y su historia coloniales", p. 39. Martha Fernández: "La arquitectura monástica de la Orden de Santo Domingo", p. 77.

<sup>43</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 94.

<sup>44</sup> Ibidem, pp. 93-94.

Su riqueza es evidente: a la "...tupida ornamentación de relieves de argamasa, que la cubre como un encaje del que surgen formas caprichosas e inusitadas..."<sup>45</sup> se agregan las columnas salomónicas, de características asimismo insólitas. En el primer cuerpo, mantienen la tipología típica que hemos visto hasta ahora en la Nueva España: son tritóstilas, con el primer tercio recto y decorado, en tanto que en los otros dos se desarrolla un helicoide de cinco espiras. Sus gargantas, como era común, son angostas y se encuentran recorridas por una moldura, en tanto que los senos, totalmente cubiertos por elementos ornamentales, escapan a la tipología más o menos repetida, al ser extraordinariamente redondeados. Este tipo de soportes se repiten en el tercer cuerpo, el remate y las torres, de manera que donde encontramos las mayores novedades en las salomónicas es en el segundo cuerpo.

Las columnas del segundo registro también son tritóstilas, pero en este caso, los tres tercios están diferenciados. Su relación con el Baldaquino de Bernini se encuentra, claro es, en el hecho de ser columnas en las que se marcan tres tercios y con las columnas vitíneas se establece al alternar estrías helicoidales en el primero y en el último tercios, con decoración en el tercio central, sólo que las diferencias también son notorias: las estrías no alteran la estabilidad del fuste en sentido ondeante, sino giratorio, y la decoración del tercio central se integra a un helicoide de dos espiras, asimismo giratorio. Como consecuencia tenemos modelos europeos interpretados ciertamente en San Cristóbal las Casas, pero sobre todo, tenemos una adaptación de esos modelos a la tradición novohispana y no me refiero sólo a su incorporación a una obra compositivamente tradicional, sino a la adaptación de esos modelos a las tipologías novohispanas de las columnas salomónicas. Su resultado es novedoso y, aunque sus modelos son reconocibles, estos soportes pueden calificarse de verdaderamente novohispanos.

Derivadas también de la interpretación de las estrías helicoidales, pero utilizadas no para acentuar un perfil ondeante en los fustes, sino el sentido giratorio, surgieron otras salomónicas novohispanas como las que luce la iglesia de Santa Cruz de las Flores en Jalisco. Según registra Elisa Vargas Lugo, esta iglesia tiene dos fechamientos: 1692 en la clave del arco y 12 de mayo de 1712 en el primer cuerpo.<sup>46</sup> Su planta es basilical, tal como

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 143.

lo demuestran los tres arcos de medio punto que se abren en el primer cuerpo de la portada. Pese al sentido horizontal que tiene la fachada, existe en ella una clara intención de ascensionalidad al acentuar en el segundo cuerpo la calle central con un balcón más alto que los correspondientes a las naves laterales, amén de romper la cornisa, al centro, para dar paso al nicho del remate.

Las salomónicas del segundo cuerpo son las que representan en esta portada, la interpretación más cercana de las estrías helicoidales de las columna vitíneas y del Baldaquino de San Pedro, pero como sucedió en la iglesia de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas, su desarrollo no es ondeante, sino giratorio. Además es necesario precisar que en este caso, el estriamiento no envuelve sólo una parte de la caña, como sucedió con las obras europeas y aun con el templo chiapaneco, sino que cubren la totalidad de los pequeños fustes de esos soportes.

No lejos de esa interpretación, pero más planiformes, son las salomónicas que flanquean los vanos del primer cuerpo. En ellas las estrías son más amplias, de manera que en su recorrido -por cierto irregular- se forman senos achaflanados que dan la impresión de ser lazos que envuelven las cañas (como una solución muy cercana a las columnas entorchadas, de las que me ocuparé más adelante) y gargantas amplias y rectas, que se aprovechan para colocar elementos decorativos.

La solución salomónica más tradicional -en términos novohispanos- es la que poseen los soportes que flanquean el nicho, los cuales, se desarrollan en un helicoide de cuatro espiras giratorias, con senos redondeados y ocupados por ornamentación y gargantas angostas y desnudas.

También consecuencia de la recreación de estrías helicoidales son las que lucen las columnas de los dos últimos cuerpos de la iglesia conventual de San Jerónimo Aculco, en el Estado de México. Como nos informa Elisa Vargas Lugo, aunque la vicaría fue fundada por los franciscanos en 1540,<sup>47</sup> la portada de la iglesia parece ser consecuencia de una reconstrucción posterior, quizá de fines del siglo XVII.<sup>48</sup> Es importante hacer notar que aunque la composición de esta portada parte de las tradicionales, es decir de una calle

<sup>47</sup> Elisa Vargas Lugo: "La vicaría de Aculco", p. 103, *Apud*: Fernando Ocaranza: Capítulos de la historia franciscana, México, 1933, primera serie, p. 37.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 106. Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 154.

estructurada a base de cuerpos superpuestos, es una de las más alargadas que existen, pues hábilmente se acomodan a lo largo del paramento cuatro cuerpos y el remate. En el cuarto cuerpo encontramos las salomónicas constituidas por estrías helicoidales de perfil giratorio que cubren todo el pequeño fuste de las columnas y rematan en un capitel corintio.

Las columnas del remate, que flanquean un relieve que representa las "Bodas místicas de Santa Rosa de Lima",<sup>49</sup> son diferentes a las anteriores. No derivan de las estrías helicoidales, sino que parecen más cercanas al modelo de Caramuel: es decir, fustes de perfil giratorio con los senos redondeados y las gargantas recorridas, en este caso, por una moldura. Su capitel también es corintio y su helicoide se desarrolla en cinco espiras.

Ahora bien, así como en la portada del templo de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas parece muy clara su filiación con los modelos del Vaticano, especialmente por la división en secciones de los fustes, en las dos últimas obras no podemos dejar de pensar también en el tratado de Guarini. En mi opinión la cercanía de fechas entre la publicación de aquel tratado (1686) y la construcción de estas obras, amén del hecho de que la obra del italiano se publicara por primera vez sin las ilustraciones, dificulta la relación que se pudiera establecer con las obras novohispanas, sin embargo, no debemos descartar esa posibilidad.

#### Los fustes excepcionales.

Dentro de las obras con columnas salomónicas del siglo XVII, se encuentran tres que poseen fustes excepcionales, en el sentido de que no los he localizado en ningún otro monumento de la época, es decir, que se trata de tipologías únicas, por lo menos hasta este momento. Tales obras son: la portada principal de templo de San Cristóbal en Puebla, la portada del Cristo de la Catedral de Zacatecas y la portada de la capilla de Loreto del templo de la Compañía de San Luis Potosí.

La más temprana de esas obras es la iglesia de San Cristóbal de Puebla. En cuanto a las fechas de su construcción, existen dos versiones: una de Mariano Fernández de

<sup>49</sup> Elisa Vargas Lugo: "La vicaría de Aculco", pp. 109-114. Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 154.

Echeverría y Veytia que indica que la edificación se inició el año de 1666.<sup>50</sup> Por su parte, Manuel Toussaint afirma que su comienzo data del año de 1676.<sup>51</sup> Pero, en todo caso, ambos coinciden en que se concluyó el año de 1687.<sup>52</sup> Su arquitecto fue el maestro mayor de la ciudad de Puebla, Carlos García Durango, quien propablemente no haya podido ver su obra terminada, pues al parecer murió el año de 1685.<sup>53</sup> La portada principal, de basalto gris,

...se encuentra estructurada a partir de un arco triunfal. En esta obra destacan principalmente tres elementos barrocos: el paramento almohadillado, la abundancia ornamental [que rebasa el límite impuesto por las columnas y los remates, formando marco a la portada] (entre la que podemos mencionar la presencia de niños y de ángeles) y los apoyos tritóstilos, ondulados y con estriás móviles. La solución de estos soportes es original: dan la impresión de tratarse de columnas salomónicas, incluso la estabilidad del fuste ha sido alterada, pero no a la manera berninésca...pues no podemos hablar propiamente de un helicoide, sino de una ondulación acentuada por las estriás...<sup>54</sup>

En efecto, estas columnas poseen un perfil ondeante, pero no helicoidal, se trata de una ondulación acentuada por las estriás. Son columnas pareadas, tritóstilas, con el primer tercio recto y cubierto de ornamentación a base de hojas, en tanto que los otros dos tercios se desarrollan en cinco ondulaciones que alcanzan un capitel corintio.

En este caso, la discusión sobre las fuentes que inspiraron al arquitecto García Durango puede versar entre la influencia directa de Guarini y la interpretación de los modelos del Vaticano (la columna santa y el Baldaquino de San Pedro). Si consideramos que el tratado de Guarini fue publicado en 1686 y que el templo de San Cristóbal se concluyó en 1687, la posibilidad de que el arquitecto de San Cristóbal conociera el tratado, por remota, no es imposible, en este caso podríamos pensar en la interpretación en columna de las pilastras salomónicas propuestas por el italiano. Sin embargo, creo más factible pensar en una interpretación de los modelos vaticanos, como quiera también soluciones columnarias, de las que García Durango destacó el perfil ondulante, acentuándolo con un

<sup>50</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Angeles..., t. II, p. 539. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 110.

<sup>51</sup> Manuel Toussaint: La catedral y las iglesias de Puebla, p. 168. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 110.

<sup>52</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Angeles..., t. II, p. 539. Manuel Toussaint: La catedral y las iglesias de Puebla, p. 168. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 110.

<sup>53</sup> Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 110.

<sup>54</sup> Idem.



recurso ya utilizado en la Nueva España desde el segundo cuerpo de la Portada del Perdón de la Catedral de México: las estrias móviles.

En cuanto a la portada del Cristo de la Catedral de Zacatecas, si bien es cierto que su helicoide, en estricto sentido, puede relacionarse más fácilmente con las columnas entorchadas, es importante incluirla en este apartado en vista de su solución formal íntegra, pues se trata de columnas cariátides, o por mejor decir, columnas atlantes, excepcionales en el arte hispánico en cuanto a la combinación de éstos con el salomónico.

Antes de entrar en su historia y en su análisis, me parece interesante reproducir algunas de las opiniones que ha despertado esta portada. Alfonso Toro, por ejemplo, dijo de ella:

...si bien es cierto que ni por su composición arquitectónica, ni por la ejecución material de sus labrados, puede competir con la portada principal [de la Catedral]...es en cambio más típica, más bárbara sin duda, pero quizá por ello mismo más original.

En medio de dos columnas, cariátides por mejor decir, cubiertas en su parte inferior de hojas de parra y racimos de uva, que representan ángeles llevando en la cabeza canastas llenas de flores que vienen a hacer las veces de capiteles, se abre un arco de medio punto, que es la puerta de entrada.<sup>55</sup>

Por su parte, Elisa Vargas Lugo escribió:

las cariátides que aquí se encuentran y que parecen muñecas de cartón son creaciones muy originales; un gran crucifijo es la figura principal de esta composición y va acompañado de la Virgen y San Juan, elegantemente ataviado.<sup>56</sup>

Finalmente, Clara Bargellini, en un esfuerzo por analizarlas con un sentido más crítico, afirma:

las vides que envuelven las columnas sugieren movimiento, aunque no se trata de columnas propiamente salomónicas como en Sombrerete. Lo más notable es el gusto por la variedad de formas naturales y la gran capacidad técnica del cantero. Igualmente en las molduras de las bases de las columnas y en dos escudos con angelillos de los pedestales hay mucha variedad de formas y buen modelado. Aquí como en Sombrerete se trata de esquemas de origen renacentista al igual que en Parral y Durango, pero con un sentido no geométrico y abstracto sino con un gusto orgánico. Es decir, no es

<sup>55</sup> Alfonso Toro: *La cántiga de las piedras*, p. 118.

<sup>56</sup> Elisa Vargas Lugo: *Las portadas religiosas de México*, p. 244.



solamente cuestión de talentos o detalles; se trata de un concepto distinto de escultura.<sup>57</sup>

También importante en el análisis realizado por Clara Bargellini, es el hecho de distinguir varios grupos de escultores en la obra (como debió ocurrir en muchos monumentos virreinales), de los cuales, el primero, dice,

...está presente en la parte superior del primer cuerpo de la portada del Santo Cristo: en los serafines, atlantes con sus capiteles, las enjutas y el entablamento...Los follajes de esta parte de la portada tienen un sentido mucho menos orgánico que los de las vides de los fustes de la parte inferior...Es interesante comparar el escudo arriba de la clave del arco con los escudos bien moldeados de los pedestales de los fustes...La misma regularización y simplificación de formas se ve en el pelo y en las alas de los ángeles, en comparación a las cabecillas de los pedestales. También son del mismo estilo los ángeles en relieve a los lados del segundo cuerpo de la misma portada...y los seis ángeles de bulto de la azotea, dos junto a la portada de la Virgen y los otros cuatro arriba de la sacristía...Al compararlos con los atlantes, se ven claramente las semejanzas en el tratamiento de los rasgos faciales, especialmente los ojos, y en los follajes que son de un dibujo relativamente débil y planiforme...<sup>58</sup>

Esta portada siempre se supuso contemporánea a la construcción de la actual Catedral de Zacatecas, es decir, de pleno siglo XVIII, sin embargo Clara Bargellini logró precisar que el primer cuerpo, es decir donde se encuentran las cariátides, "...se estaban labrando desde 1692..." y que pertenecieron a la capilla terminada en 1717.<sup>59</sup>

Las cariátides aladas o atlantes alados, tienen el fuste dividido en dos partes: en la parte inferior, la ornamentación vegetal ya descrita, se desenvuelve de manera helicoidal, siguiendo una guía que, más que una vara arbórea, es un listón. La parte superior de las cañas está ocupada por el busto completo de los atlantes que abrazan un muy alto capitel compuesto; su camisa también está cubierta por elementos ornamentales que forman figuras geométricas.

Como bien afirmó Alfonso Toro, estas cariátides flanquean el vano de ingreso, de medio punto, apoyado en jambas decoradas con tableros geométricos. Su clave está ocupada por un escudo y las enjutas por hojas de acanto, ángeles y una tarja. El entablamento tiene

<sup>57</sup> Clara Bargellini: La arquitectura de la plata, p. 55.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 60.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 55.

resaltes a la altura de los soportes y su friso muestra decoración vegetal. Culmina el cuerpo una cornisa dentada.

Las últimas columnas que he incorporado en este apartado son las que se encuentran en la portada de la capilla de Loreto del templo de La Compañía de San Luis Potosí. Respecto a la fecha de construcción del edificio, los estudiosos coinciden en que se le levantó a principios del siglo XVIII, concretamente hacia 1700, según Rafael Montejano, y su constructor fue el padre jesuita Francisco González.<sup>60</sup> Más adelante, pero en el mismo siglo XVIII, la capilla sufrió modificaciones; de acuerdo con Francisco de la Maza,

...se cubrió de bóvedas, desapareciendo el presbiterio con la forma y tamaño de la "santa casa" que le dio nombre y que hoy no aparece. Entonces, también, se le hizo el retablo churrigueresco y la torre...pero que tampoco es la que ahora existe, ya que su dibujo neoclásico nos lleva a fines del siglo XVIII o principios del XIX.<sup>61</sup>

En cambio, el propio autor opina "no cabe duda" de que la fachada es de principios del siglo XVIII, pues "...su barroco salomónico así lo atestigua..."<sup>62</sup> Acerca de sus características, Diego Angulo escribió lo siguiente:

los dos trozos de su curvo frontón roto se inspiran, como en las portadas limeñas y, lo mismo que sus hinchadas columnas salomónicas, hacen pensar, al igual que las de la ciudad de Rimac, más en un retablo que en obra labrada en piedra. Las dos claraboyas octogonales, tachonadas de pequeños golpes decorativos en los ángulos, como las puertas de San Francisco y de la Catedral...enriquecen el lienzo del muro cual dos hermosos espejos de sacristía. Pero lo más bello de la portada es su decoración vegetal y la exquisita delicadeza de su factura. Seguramente este entallador barroco puede compararse con los mejores decoradores de cualquier estilo.<sup>63</sup>

Por su parte, Francisco de la Maza la describió así:

...es de un arco ligeramente rebajado, con doble arquivuelta, en donde se lee: "Deiparae domus ubi Verbum caro factum est". "Casa de la Madre de Dios, donde el Verbo se hizo carne". El frontón se rompe en curvas para dejar lugar a una cartela con el

<sup>60</sup> Rafael Montejano y Aguinaga: Guía de la ciudad de San Luis Potosí, p. 149. Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 218. Francisco de la Maza: El arte colonial en San Luis Potosí, p. 55, Apud: Gerard Decorme: La obra de los jesuitas mexicanos, México, Antigua Librería Robredo, 1941, t. I, pp. 79-80.

<sup>61</sup> Francisco de la Maza: El arte colonial en San Luis Potosí, p. 56-57.

<sup>62</sup> Idem.

<sup>63</sup> Diego Angulo Itúñez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 806.

anagrama de "María Regina" y arriba, en el nicho, la Virgen de Loreto. A los lados las ventanas...

La filigrana de piedra concentra su mayor riqueza en el intradós del arco, las jambas y las columnas. El arco está ornado a base de flores idealizadas con pétalos formando un círculo perfecto, con un marco de hojas recortadas como si fuesen una cartela. Las columnas llenan las secciones bulbosas con exhuberantes racimos de uvas y los sarmientos se enroscan en los rehundidos, lanzando las hojas también a las secciones bulbosas. Las jambas y las orlas finales se llenan de grandiosas flores en cuyos tallos se posan pájaros, inquietos pájaros que abren sus alas en abanico para lucirlas.<sup>64</sup>

Por último, para Elisa Vargas Lugo,

...la finura de la ornamentación de su fachada llega a la exquisitez. Bien proporcionada, está compuesta además con mucha gracia; la puerta del arco ligeramente rebajado, enmarcada por dos columnas salomónicas, que rematan en una cornisa con frontón curvo y roto; arriba un nicho con la imagen de la Virgen de Loreto y dos óculos octogonales a los lados. Todos estos elementos están enriquecidos y guarnecidos por finos relieves de piedra labrada lo cual produce un bello y fuerte claroscuro. Finalmente, una moldura enmarca el conjunto dentro de la trayectoria de un arco de medio punto.<sup>65</sup>

La portada pues, se encuentra estructurada a partir de un arco de triunfo, como fue frecuente en templos del siglo XVII. De hecho, la solución formal de este arco en particular, es similar al de la iglesia de San Cristóbal de Puebla. Sorprendente, sin embargo, resulta la composición general de la portada. El primer cuerpo posee, sin duda, una estructura compositiva tradicional, sin embargo, el cornisamiento no lo es tanto: si bien es cierto que durante el siglo XVII, se produjeron mucho ejemplos en los cuales la cornisa se rompía para dar paso lo mismo a una ventana que a un relieve o a una escultura, es claro que ninguna se elevó en forma curvilínea como en esta portada, en ningún caso puede hablarse de cornisas mixtilíneas como en Loreto.

Pero lo más importante es la distribución de los elementos del segundo cuerpo: todos son independientes, sin banco ni cornisa corrida, cada uno resuelto individualmente y, lo más importante, sin soportes (columnas o pilastras) que determinen la composición. De esta manera, el nicho, al centro, tiene una peana curva y decorada, mientras remata en un

<sup>64</sup> Francisco de la Maza: El arte colonial en San Luis Potosí, pp. 56-57.

<sup>65</sup> Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 218.

entablamiento corrido, apenas con un pequeño rehundimiento central. Flanqueando el nicho, los óculos octogonales, lucen en la parte inferior una guardamalleta de una sola punta, mientras que rematan en una pequeña cornisa volada que sirve de apoyo a remates en forma de pináculos curvilíneos, culminados con una esfera. Esta manera de componer los cuerpos superiores, puede relacionarse con la obra de Pedro de Arrieta: como la iglesia de Santiago Tuxpan en Michoacán y la Capilla de Animas de la Catedral Metropolitana, aunque en el primero, todavía existen pilastras que dividen el relieve y los vanos. En todo caso, parece que esos trabajos de Arrieta pueden situarse alrededor de 1720.<sup>66</sup>

Tan sorprendentes como el segundo cuerpo de la portada, resultan sin duda, las columnas salomónicas. Su helicoide arranca desde la basa y su torsión es más amplia de lo acostumbrado en la Nueva España durante el siglo XVII, con cinco espiras que rematan en un capitel compuesto con el rostro de un animal al centro. Sus senos son redondeados y sus gargantas amplias y profundas. Son las únicas salomónicas de las analizadas hasta este momento en las que no sólo no existe ninguna preocupación por neutralizar el helicoide, sino que, al contrario, lo acentúa aprovechando los elementos ornamentales. En las gargantas se enredan tallos de los que emergen hojas de vid y racimos de pámpanos que caen hacia los senos y los cubren en su totalidad, aumentando con ello su volumen. La talla de toda la decoración no sólo es naturalista, sino de gran relieve.

Ciertamente, su perfil es giratorio, lo que nos remite a Vignola, pero la manera de desenvolver el helicoide y, especialmente de distribuir la decoración, nos recuerda -como lo hizo notar Diego Angulo- irremediablemente obra de retablos, especialmente andaluces, como el del Hospital de la Caridad de Sevilla, y monumentos gallegos, como la portada principal de la iglesia parroquial de Entrimo, en Orense.

Ahora bien, tampoco podemos dejar de mencionar que la torsión que adopta el helicoide, la suavidad de su desarrollo, la proporción equilibrada entre senos y gargantas, y la esbeltez de su caña, nos transporta también a las columnas neóstilas de aparición un poco posterior en la Nueva España, tales como las que luce en su portada principal la parroquia de Santa Prisca de Taxco.

<sup>66</sup> Heinrich Berlin: "Artífices de la Catedral de México...", pp. 32-34. Heinrich Berlin: "Three masters architects in New Spain", p. 376, *Apud*: AGN (*Clero Regular y Secular*: 93). Efraín Castro Morales: "Los maestros mayores de la Catedral de México", p. 142. Martha Fernández: "Pedro de Arrieta y la arquitectura del barroco mexicano", pp. 42, 51.

Con todo, podemos desarrollar varias hipótesis: si aceptamos como válida que la fecha probable de construcción de esta portada es aproximadamente el año de 1700, resulta que no sólo es excepcional sino verdaderamente vanguardista, lo que desde luego, no sería imposible. Pero tampoco podemos descartar otras dos posibilidades: que la portada sea posterior, o que su artista, por lo menos, se haya formado en España.

De cualquier manera, la portada de la capilla de Loreto de San Luis Potosí, al lado de la del templo de San Cristóbal de Puebla y de la portada del Cristo de la Catedral de Zacatecas, forman un conjunto de obras salomónicas únicas y, por lo mismo, muy importante para darnos cuenta del desarrollo interpretativo, recreativo y creativo que se alcanzó en la Nueva España.

#### Las columnas entorchadas.

Dentro del desarrollo del soporte salomónico deben incluirse las columnas entorchadas, es decir aquéllas cuyo fuste permanece recto, pero que, por medio de ciertos recursos adopta el aspecto de un helicoide. En otro capítulo hemos visto que este tipo de columnas se emplearon en Europa en obras más fácilmente calificadas como renacentistas, sin embargo, en la Nueva España, a pesar de la presencia de ejemplos tempranos como los soportes de la Tercena de Meztlán, su desarrollo se llevó a cabo realmente en el barroco, durante el salomonismo y su relación con él es innegable, no sólo desde el punto de vista simbólico, sino formal, ya que, después de todo, en el estilo artístico que nos ocupa, no importaba el artificio, sino el efecto que se conseguía con él. Prueba de ello son las columnas que se relizaron en el altar efímero que levantó la Orden de San Agustín "...en la Plaza Mayor en medio del tránsito que hay desde la esquina de la calle de San Francisco, al Palacio...",<sup>67</sup> el 22 de diciembre de 1667, con motivo de las fiestas de dedicación de la Catedral de México, en el cual representaron, al decir de Isidro Sariñana,

...aquella misteriosa visión del capítulo cuarenta de Ezequiel, en que sobre la eminencia de un monte se le mostró el edificio de una ciudad misteriosamente inclinada a la parte del austro y, entrando en ella vio un varón, o como dice Lira, un ángel en forma

<sup>67</sup> Isidro Sariñana: La Catedral de México en 1668..., p. 44.

humana, con rostro de metal e instrumentos de arquitectura en las manos, el cual, desde la puerta de la ciudad en que estaba, le dijo a Ezequiel que examinando con atención la suntuosidad de la fábrica que miraba, diese noticias de su grandeza a la casa de Israel. Y empezó luego a medir como sabio arquitecto aquel varón prodigioso los muros, vestíbulos, puertas, umbrales, gradas, techos y demás partes de edificio.<sup>68</sup>

Esta representación alegórica del templo místico de Ezequiel, como imagen de la Catedral,<sup>69</sup> tenía entre los muchos elementos simbólicos que lo conformaban, unas columnas flanqueando una puerta, las cuales, de acuerdo con la descripción de Sariñana, estaban "...hermosamente vestidas a liberalidades del monte, con los pámpanos y racimos de dos frondosas parras, que culebreándose en ellas se enroscaban en sus cañas y capiteles".<sup>70</sup> Para Francisco de la Maza, estas columnas debieron resultar

...un curioso ejemplo de columnas salomónicas que, por su fecha, resultan las primeras que hicieron acto de presencia en la ciudad de México, anteriores a las de las portadas de la propia Catedral.<sup>71</sup>

Idea que hemos aceptado quienes nos hemos ocupado del tema,<sup>72</sup> sin embargo, si revisamos con cuidado la descripción de Sariñana que he transcrito, es claro que no son los fustes los que se retuercen, sino los "pámpanos y racimos de dos frondosas parras" las que se enredan "culebreándose" en ellos. Es decir, que son los elementos vegetales los que cubren de manera helicoidal las cañas, convirtiéndolas en columnas entorchadas, aunque la función simbólica que cumplen en ese altar, es la misma que si se tratara estrictamente de salomónicas.

En términos generales, podemos decir que los recursos de los cuales los artistas echaron mano para entorchar una columna fueron dos: por un lado, enredar un listón o una guía decorativa a lo largo del fuste, o bien estriando la caña, en ambos casos, por supuesto,

<sup>68</sup> *Idem.*

<sup>69</sup> Acerca del significado de todo el altar efímero y su relación con la simbología hierosolimitana, véase el estudio de Elena Isabel Estrada de Gerlero: "Las fuentes escriturarias del Templo en un altar efímero agustino de 1667".

<sup>70</sup> Isidro Sariñana: *La Catedral de México en 1668...*, p. 45.

<sup>71</sup> *Idem.*, nota 22 del editor.

<sup>72</sup> Elena Isabel Estrada de Gerlero: "Las fuentes escriturarias del Templo en un altar efímero agustino de 1667", p. 221. La autora acepta desde luego esa interpretación de Francisco de la Maza y me cita en conversación afirmando que yo misma preciso "...que si bien la columna salomónica en la Nueva España para estas fechas ya había sido empleada en retablos, quizá ésta fuera la primera ocasión en que estuviera utilizada al aire libre y marcara un antecedente para su empleo integrada a la arquitectura de frontispicios y fachadas", lo cual con seguridad afirmé sin haber leído con cuidado la descripción de Sariñana.



de manera helicoidal. Cristóbal de Medina, por ejemplo, utilizó el primer recurso en los cuerpos altos de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua, en los cuales, como recordaremos, enredó una guía de hojas.

En un caso parecido se encuentran las columnas de la iglesia del hospital de San Pablo de Puebla. La reconstrucción de este templo se inició el año de 1678 con caudal del capitán Francisco Alberto Balderrin.<sup>73</sup> Su primer cuerpo es adintelado y posee un par de columnas toscanas, mientras que en el segundo registro se levantan las columnas entorchadas, las cuales, como bien afirma Elisa Vargas Lugo, "...llevan sobre sus fustes unas cintas enredadas en forma helicoidal..."<sup>74</sup> Su capitel es toscano y el listón se enreda, de modo muy esquemático, en cinco vueltas, desde la basa.

Aunque la presencia de estas columnas son el factor dominante en el segundo cuerpo de la portada, también es importante hacer notar una variante en la composición tradicional, ya que en ese mismo espacio se incorporaron el relieve y la ventana, recurso barroco que recuerda la portada de la parroquia de San Miguel de la ciudad de México, construida al parecer entre 1690 y 1714 y atribuida a Pedro de Arrieta.<sup>75</sup> La ventana, por su parte, es acodada y multimoldurada, con un tipo de solución que más tarde se emplearía en obras como las portadas del coro de la Catedral de Puebla, levantadas entre 1713 y 1720 y atribuidas al arquitecto Diego de la Sierra.<sup>76</sup>

Otra obra importante de fines del siglo XVII que luce también columnas entorchadas es la portada del Sagrario de la Catedral de Puebla. Esta obra fue construida por Diego de la Sierra alrededor de 1689;<sup>77</sup> consta de un solo cuerpo,

el vano de ingreso es de medio punto y se encuentra muy moldurado; su apoyo consiste en una especial combinación de pilastra estriada y columnillas delgadas sin basas. En las enjutas, dos enormes puntas de diamante enriquecen el conjunto.

El vano se encuentra flanqueado por un par de columnas exentas y tritóstilas sostenidas por altos basamentos ornamentados con figuras geométricas. Sobre éstos, se

<sup>73</sup> Martha Fernández: *Artificios del barroco...* p. 113.

<sup>74</sup> Elisa Vargas Lugo: *Las portadas religiosas de México*, p. 200.

<sup>75</sup> Diego Angulo Iñiguez: *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 533. Elisa Vargas Lugo: *Las portadas religiosas de México*, p. 76.

<sup>76</sup> Diego Angulo Iñiguez: *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 664. Martha Fernández: *Retrato hablado...*, pp. 109-111. Martha Fernández: *Artificios del barroco...*, pp. 113, 138, Apud: Diego Angulo: *op. cit.*

<sup>77</sup> Martha Fernández: *Retrato hablado...*, p. 101-102. Martha Fernández: *Artificios del barroco...*, p. 136.

alzan las basas de las columnas, que consiguen un fuerte contraste de claroscuro al dar convexidad a su sección central.

El primer tercio de las columnas luce gruesas estrías zigzagueantes horizontales...El resto del fuste se encuentra recorrido por estrías diagonales que imitan el helicoide de las salomónicas, sólo que sin alterar su estabilidad.<sup>78</sup>

Algunas de las características de estas columnas, habían sido utilizadas por Diego de la Sierra en otras obras poblanas, tales como el tipo de estriamiento zigzagueante que es muy similar al que podemos encontrar en los soportes de la Casa de las Bóvedas, construida entre 1684 y 1685<sup>79</sup> y en los de la capilla de Jesús Nazareno de la Parroquia de San José, que se estaba construyendo en 1693.<sup>80</sup> En cambio, de los soportes de la portada del Sagrario, cabe resaltar el hecho de ser exentos: los únicos del siglo XVII que conozco.

Finalmente, de los demás elementos que conforman la portada del Sagrario de la Catedral de Puebla, se debe poner énfasis nuevamente en aquéllos que provienen del gótico, como las puntas de diamante y las jambas, las cuales al tener la imposta corrida, dan la impresión de ser haces de columnas.

En resumen, entre los monumentos novohispanos con columnas salomónicas que he analizado, correspondientes al siglo XVII y principios del siglo XVIII, encontramos hasta el momento, nueve diferentes tipologías formales, las cuales se presentan solamente a partir del fuste helicoidal de perfil giratorio, al cual se adaptan incluso las que parecen ser interpretaciones de las columnas vaticanas, de perfil ondulante. Resulta entonces que, si bien en la Nueva España no aparecieron hasta ese momento ni columnas de perfil ondulante, ni pilastras salomónicas, el desarrollo de columnas de perfil giratorio fue mucho más rico e imaginativo que el europeo, el cual, formalmente, fue muy homogéneo en su torsión, mostrando como única variante, el modificable número de espiras.

Ahora bien, si en verdad fue variado el tipo de torsión de las salomónicas novohispanas, debo decir, que con las honrosas excepciones, en las obras de la época que

<sup>78</sup> Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 136.

<sup>79</sup> Su mote se debe a que dichas casas se edificaron "...todas de bóvedas..." en los dos pisos que las conforman, lo que causó tal asombro en su tiempo que hubo quien afirmó que "...no ha sabido quien no las haiga alabado...". Ibidem, p. 128. Martha Fernández: Retrato hablado..., pp. 81-87, Apud: AGI (Audiencia de México: 560), AGN (Reales Cédulas Duplicados: 55, fol. 308 r.- 309 vto.).

<sup>80</sup> Manuel Fernández de Santa Cruz: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t. II, p. 211, nota 155 del editor. Martha Fernández: Retrato hablado..., p. 102-105. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 137.

nos ocupa, en general existe una tendencia a neutralizar ese helicoide y eso se realiza de varias maneras: decorando las gargantas sin desbordar su límite, de manera que casi se forma una línea recta con los senos, tal como se observa en las obras de Cristóbal de Medina y en todas aquéllas que muestran una más clara influencia de la ciudad de México: el templo de San Bernardo de la ciudad de México, las iglesias de Ozumba y Texcoco en el Estado de México y la Catedral de San Luis Potosí.

También se logró disimular el helicoide disminuyendo lo más posible las gargantas y convirtiéndolas en el sólo estrangulamiento del fuste, como se manifiesta en los templos de San Juan Evangelista de Cajititlán y de la Tercera Orden de San Francisco de Toluca.

Del mismo modo, el alargamiento del fuste fue asimismo un recurso eficaz para lograr ese efecto, que podría considerarse como una voluntad tácita de restar sensualidad a las columnas, tal como se aprecia en el templo de la Soledad de Oaxaca, en el de San Juan de Dios (hoy Santuario de Guadalupe) de Toluca y, muy especialmente en la Catedral de Aguascalientes.

Finalmente, el estriamiento helicoidal sobre un fuste recto, consiguió también el mismo resultado, como se manifiesta en el templo de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas, en la iglesia de Santa Cruz de las Flores, Jalisco y en el templo conventual de Aculco en el Estado de México.

En ese sentido, resultaron también de gran importancia las columnas entorchadas, pues en ellas se clausuraba toda posibilidad de retorcer el fuste, así fuera de una manera discreta.

Claro es que esa manera de concebir las columnas salomónicas no fue, desde luego, producto de la casualidad, ni de la falta de comprensión de los posibles modelos europeos. Tampoco tiene que ver con la zona en las que encontramos las obras, ni con el tipo de factura de los canteros. Es producto de un gusto de la época y de su concepción estética.

Quizá en este análisis del soporte salomónico y sus particulares tipologías, podamos encontrar una de las manifestaciones formales de lo que Justino Fernández califica de

...una expresión profunda de afirmación del ser americano como diferente, singular y aun superior al de Europa misma; se trata de la necesidad espiritual de ser sí mismo y

de ser superior...Se es sí mismo y se es superior igualando y superando a Europa, que es como si se dijera: yo soy yo siendo igual a tí y aun superior a tí<sup>81</sup>

que en el desarrollo teórico constituye el sentimiento de la “grandeza mexicana”, en la cual se funda la estética del barroco novohispano.<sup>82</sup>

Pero en el terreno de las artes plásticas esa necesidad ontológica del novohispano de afirmarse a sí mismo frente a Europa, no se tradujo en una práctica mecanisista de rebeldía ante los modelos generados en aquel continente, sino que en el fondo se trata de una manera libre y, por lo mismo propia, de enfrentarse a esos modelos y de conceptualizar las formas. Y en ese proceso, en el que confluyen la afirmación del criollismo novohispano y la libertad propiciada por los tratadistas, convertida en principio por el arte barroco, la fantasía interpretativa, recreativa y creativa, “...donde lo monstruoso y lo absurdo...” es posible, participa de manera muy importante en la estética del barroco novohispano.<sup>83</sup> De donde se explica, no sólo columnas como las del templo de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas, sino también la tendencia a neutralizar el helicoide.

Esa libertad también se manifiesta -como en Europa- en otros aspectos que constituyen los soportes salomónicos, como el número de espiras que conforman los helicoides. Los hubo de dos espiras, como en el citado templo dominico de Chiapas; de tres, como en la portada principal de la Tercera Orden de Texcoco y en la del templo de San Juan de Dios (hoy Santuario de Guadalupe) de Toluca; de cuatro vueltas, como en las portadas del templo de San Bernardo, en la lateral de la citada Orden Tercera texcocana y en la portada de la iglesia de Santa María de Jesús de Atlixco. De cinco vueltas, como en la parroquia de Sombrerete, en la portada principal de la iglesia conventual de Ozumba, en la iglesia de San Juan Evangelista de Cajititlán, en la de la iglesia de San Francisco de Zacatecas y en las portadas de las iglesias potosinas de San Francisco y Nuestra Señora de Loreto. Y de seis vueltas, como los soportes de la portada lateral de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco de Toluca.

<sup>81</sup> Justino Fernández: El retablo de los Reyes, p. 185.

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 186.

Pero también los hubo de un número mayor de espiras. De siete, como las salomónicas de la portada principal de la Catedral de San Luis Potosí y las de la portada del templo de Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca; de ocho, como las de la portada de San Francisco de Guadalajara, y hasta de doce espiras, como los soportes de la portada de la Catedral de Aguascalientes.

Desde luego, detrás de todas estas columnas se encuentra Vignola, como creador del perfil giratorio de los soportes y las columnas de seis espiras. Pero de él y de los demás tratadistas, lo que se tomó más en cuenta fue, como he dicho antes, la libertad interpretativa que propician, pues al no establecerse reglas precisas, sino propuestas, en Nueva España, como en Europa, se facilitó la diversidad.

Pero si desde el punto de vista formal la variedad de soportes fue tan importante, desde el punto de vista ornamental, fue todavía superior. Como en Europa, en la Nueva España existieron salomónicas desnudas y decoradas: estas últimas, pudieron serlo sólo en senos, sólo en gargantas, o cubriendo todo el fuste. Entre las columnas salomónicas desnudas, encontramos las de la portada lateral del templo de la Tercera Orden de Texcoco. Entre las que sólo decoran las gargantas, como propusiera Caramuel, al estilo de las de Cristóbal de Medina y, en general, de la arquitectura capitalina, como, desde luego, las del templo de San Bernardo de la ciudad de México, están las de la parroquia de Sombrerete, las de la iglesia de Ozumba, las de la portada principal de la Tercera Orden de Texcoco y las del templo de Santa María de Jesús de Atlixco.

Entre los soportes que poseen decorados sólo los senos, están los de los templos franciscanos de Zacatecas, Guadalajara y San Luis Potosí: aunque en estas obras la diferencia estriba en que, mientras en la iglesia zacatecana la decoración es de carácter vegetal, en las otras dos, es a base de molduras y rizos.

Finalmente, las columnas que poseen decoración en senos y gargantas son las de la Catedral de San Luis Potosí, las del templo de San Juan Evangelista de Cajititlán, las de la Tercera Orden de San Francisco de Toluca, las de la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca, las del santuario de Guadalupe de Toluca, las del templo de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas, las de la portada del Cristo de la Catedral de Zacatecas y las de la capilla de Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí.



Claro es que la distribución ornamental depende tanto de la forma concreta de cada soporte y de su recorrido helicoidal, como del relieve adoptado en cada uno de los fustes. Aunque, en general, podemos decir, que la mayoría de la decoración es planiforme, hubo obras que también mostraron una tendencia importante al alto relieve, como se aprecia en las columnas de la capilla de Loreto de San Luis Potosí y, muy especialmente en las que poseen decoración de argamasa, como las de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco de Toluca y en las del templo de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas.

Otra de las características capitales de los soportes salomónicos novohispanos y que no solamente condicionan su tipología, sino que también explican su relación con los espacios arquitectónicos y urbanos en los que se integran, es el hecho de que, con excepción de las columnas entorchadas de la portada del Sagrario de la Catedral de Puebla, todas son adosadas, es decir, que todas son realmente medias muestras integradas a los paramentos, lo que demuestra la gran dependencia que guardaron con la arquitectura.

Esto nos conduce al análisis de los espacios a los cuales se incorporaron las columnas salomónicas, al análisis de la arquitectura salomónica de la Nueva España.

### **La arquitectura salomónica en la Nueva España.**

En otro capítulo me he referido a algunos de esos espacios arquitectónicos surgidos en el manierismo y conservados en el barroco, como las plantas de cajón, la de cruz latina y las basilicales. A ellos se puede agregar -como vimos en el capítulo anterior- las plantas céntricas, surgidas en el siglo XVII ya con el barroco, como la planta octogonal que posee la capilla, cuyo nombre es precisamente del Ochoavo, de la Catedral de Puebla, construida por el arquitecto Carlos García Durango de 1682 a 1688,<sup>84</sup> y las plantas de cruz griega que también aparecen en dos obras poblanas, en este caso edificadas por Diego de la Sierra: la de Jesús Nazareno de la Parroquia de San José, que como he dicho, estaba levantando en 1693,<sup>85</sup> y la capilla anexa al Sagrario de la Catedral, construida de 1700 a 1724,<sup>86</sup> así como

<sup>84</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t. II, p. 137, nota 91 del editor. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 108, 111.

<sup>85</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t. II, p. 211, nota 155 del editor. Martha Fernández: Retrato hablado..., pp. 40, 102-105. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 137.



la capilla de la Tercera Orden de San Agustín de la ciudad de México, que he atribuido a Cristóbal de Medina. Esto es, espacios rectilíneos que, como bien afirma Manuel González Galván, no pueden atribuirse a "...pereza mental o falta de imaginación..." sino realmente a un gusto consciente "...y hasta una satisfacción..." por la "...sencillez y la claridad de las plantas..."<sup>87</sup> por la pureza del diseño, después cubierto por retablos y portadas decoradas. Hecho que también se explica a través del gusto estético propio de la Nueva España (donde no prendieron durante la época que nos ocupa, plantas elípticas, ni ovals, ni curvilíneas). No tiene caso particularizar cada tipo de planta, basta con decir que en ningún caso, la presencia de los soportes salomónicos en la propia arquitectura y en los retablos, modificó esas estructuras espaciales, a las cuales corresponden las portadas.

Precisamente en relación con las portadas, ya el propio Manuel González Galván ha hecho notar su escasa proyección hacia la calle. Por lo general, se prefirió desplantarlas en un muro plano, después "...lujosamente revestido..."<sup>88</sup> A ese plano, se le adosan columnas, de manera que se forman dos planos compositivos, en los cuales se pueden distinguir, en planta, entrantes y salientes que forman líneas quebradas, como ocurre en la mayor parte de las iglesias aquí analizadas, aunque debe decirse que algunas son más ricas que otras, dependiendo de la presencia o no de basas independientes, traspilastras y marcos ornamentales. Entre las más tímidas en este sentido, se encuentran las portadas de los templos de San Juan de Dios (hoy Santuario de Guadalupe) de Toluca y la de Santa Cruz de las Flores, así como la portada de la Catedral de Aguascalientes.

Con una tendencia marcada hacia el cuadrado, puede mencionarse la parroquia de Sombrerete y la portada del Cristo de la Catedral de Zacatecas. Y entre las más ricas en su movimiento, podemos mencionar la portada del templo de Ozumba, la portada principal de la Tercera Orden de Texcoco, las de los templos franciscanos de Guadalajara y de San Luis Potosí, la de la iglesia conventual de Aculco, la del templo de San Cristóbal de Puebla y la de la capilla de Loreto de San Luis Potosí.

---

<sup>86</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t. II, pp. 131-132. Martha Fernández: Retrato hablado..., pp. 107-109. Martha Fernández: Artificios del barroco..., pp. 137-138.

<sup>87</sup> Manuel González Galván: "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México", p. 93.

<sup>88</sup> Ibidem, p. 88.

La otra manera de componer una planta en la portada de los templos fue la cóncava, que, como bien afirma Manuel González Galván, sugieren introspección, aunque, como el propio autor reconoce, estas iglesias parecen verdaderos ábsides externos "...y sólo bastaría poner un altar en el umbral de sus puertas para que fuera completa la función ritual y plástica de esta característica solución mexicana".<sup>89</sup> Uno de los ejemplos más típicos de esa clase de portadas es la del templo de Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca, aunque ni en éste, ni en otros que puedan citarse para el siglo XVII, se trata de un semicírculo, sino de un trapecio. En el caso del templo mencionado, el semiexágono es limpio, es decir, que pese a las rupturas naturales que provoca la presencia de los soportes, los espacios entre cada una se neutralizaron en el primer cuerpo, cerrando el espacio entre cada basa, de manera que se logra una perspectiva abierta y amplia.

Otro tipo de solución para ese tipo de planta, lo ofrece el templo de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas, donde, como dije antes, la planta se desenvuelve en cuatro planos continuos, los cuales lógicamente, provocan una línea más quebrada y una perspectiva que ya no sugiere tanto amplitud, sino profundidad.

En relación con ese tipo de plantas, debemos considerar también que, a partir de la construcción de la basílica de Guadalupe, la planta trapezoidal se transformó y pasó de lo cóncavo a lo convexo, provocando que su movilidad se transformara, aunque, los soportes continuaron siendo medias muestras adosadas al paramento. En este caso se encuentra la portada principal de la Catedral de San Luis Potosí, aunque en esta obra en particular, el rehundimiento de la calle central, vuelve a provocar una perspectiva profunda.

Ahora bien, aunque en general la planta que se puede observar en el primer cuerpo, se repite consecutivamente en los registros superiores de las portadas, hubo casos en los cuales, precisamente en los cuerpos altos las plantas fueron transformadas a base de líneas quebradas, consiguiendo con ello una mayor movilidad. Tal es el caso de las portadas del templo de San Bernardo, donde, como vimos, el banco registra una forma que fácilmente puede calificarse de abiombada, aunque permanecen intalterables los dos planos tradicionales de las portadas, pues las columnas no abandonan el paramento.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 91.

En cuanto a los alzados, la primera impresión que tenemos es que, como afirma Manuel González Galván,

constan generalmente de tres calles verticales seccionadas por tres cuerpos horizontales que se superponen, de modo que los tres ejes verticales se equilibran con los tres horizontales, anulándose así mutuamente sus impulsos. Como esquema compositivo resulta de lo más clásico, equilibrado y, por lo tanto, estático y ordenado. Una vez logrado este esquema lógico, se permite a la fantasía que vuelque sus frondas en la variedad y cantidad que quiera, que lo invada todo hasta casi ocultar la estructura y comunicar con su repertorio de formas un impulso ascensional, un sacudimiento hacia lo alto, muy acordes con los fines trascendentalistas del estilo. Pero siempre queda y se adivina la inmovilidad del dogma y la coordinación doctrinal tras las mil formas y la relativa libertad que puede adoptar la predicación,

de manera que, pese al abigarramiento ornamental, no se destruye "...la ordenación, preestablecida por un severo esquema geométrico, y respetando el plano inmóvil en que se despliega".<sup>90</sup>

Ciertamente, fachadas de ese tipo son, por ejemplo, las de los templos franciscanos de Zacatecas, Guadalajara y San Luis Potosí, la de la iglesia de San Juan de Dios de Toluca y la de la Catedral de Aguascalientes. Incluso, las portadas de los templos de Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca, de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas y de la Catedral de San Luis Potosí, con sus especiales plantas, muestran esa misma composición esquemática.

Pero, no todas las portadas son así, dentro de ese esquema, hubo variantes. De hecho, como vimos en un capítulo anterior, desde el segundo momento del manierismo, la importancia concedida a la calle central, de alguna manera comenzó a modificar este esquema, pues las calles laterales comenzaron a perder importancia y, por lo tanto, a volverse estrechas, en beneficio del sentido de ascensionalidad que comenzó a tomar mucha importancia gracias a los artistas que iniciaron la inclusión de elementos barrocos en la arquitectura. Ya en las portadas del templo de Santa Clara de la ciudad de México, como en las del crucero de la Catedral de aquella ciudad puede comprobarse ese cambio compositivo, que repercutió en obras como la portada de la iglesia de Ozumba. Este estrechamiento de las calles laterales fue haciéndose cada vez más pronunciado, de manera tal que en algunos casos, no se podía permitir en los intercolumnios más que pequeñas peanas con esculturas,

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.

como la portada de San Cristóbal de Puebla, y en otros, simplemente se muestra el intercolumnio como un elemento arquitectónico per sé, sin que tuvieran ya que cumplir la función de albergar ningún otro elemento. Así aparecen en obras de Cristóbal de Medina, como los templos de San Agustín y Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México, pero también en la iglesia de San Bernardo de la ciudad de México, en las dos portadas del templo de la Tercera Orden de Texcoco, en la de la iglesia de San Juan Evangelista de Cajititlán, en la del templo de la Orden Tercera de San Francisco de Toluca y en la iglesia de Aculco.

Es posible que la disminución de la calles laterales y sobre todo el crecimiento de la central, aunado a la ascensionalidad buscada, haya producido, por lo menos desde fines del siglo XVII, la composición de las portadas con una sola calle, como la encontramos en dos portadas zacatecanas: Sombrerete y la del Cristo de la Catedral y, por supuesto, en la capilla de Loreto de San Luis Potosí.

Ahora bien, como ocurrió desde mediados del siglo XVII, para conseguir ese sentido de ascensionalidad en las portadas, hicieron también uso del recurso de disminuir el número de soportes en los cuerpos altos, como lo hizo Cristóbal de Medina en las portadas del crucero de la Catedral de México y en las del templo de Santa Teresa la Antigua y se vuelve a utilizar en la iglesia de Ozumba, en la de Aculco y en la portada de la Tercera Orden de San Francisco de Toluca. Aunque en otros casos, sólo se disminuyó la anchura de los cuerpos altos, como ocurre en la parroquia de Sombrerete y en la iglesia de Santa María de Jesús de Atlixco. Finalmente, en algunos casos los soportes simplemente desaparecen en los registros altos, como en la portada del templo de San Cristóbal de Puebla, donde son sustituidos por peanas y remates, y en la Capilla de Loreto de San Luis Potosí, donde ya no se emplea ninguna otra cosa.

Pero la composición de los cuerpos altos es más compleja, de hecho no se puede reducir al empleo o no de los recursos citados. Factor importante en ellos es la manera de distribuir los elementos, así, en la parroquia de Sombrerete, mientras la ventana y el nicho están limitados por columnas, los nichos del segundo nivel están aislados. En la iglesia de San Cristóbal, la ventana le dobla la altura a las peanas y a los remates, y en la Capilla de Loreto, el nicho aparentemente está colocado a mayor altura que las ventanas, pero los

remates de éstas, al final rebasan la cornisa del nicho. Todos estos recursos, además de dotar a las portadas de mucho movimiento, coadyuvan a modificar y enriquecer sus perfiles, tal como veremos después.

Asimismo, en las portadas de fines del siglo XVII y principios del XVIII, encontramos algunas en las cuales los artistas se mostraron menos interesados en el sentido ascensional y, en cambio, prefirieron acentuar la riqueza compositiva, de manera que en lugar de disminuir el número de soportes, los aumentaron, como ocurre en la portada lateral del templo de la Tercera Orden de Texcoco, la portada principal de San Francisco de San Luis Potosí y la de la iglesia de San Juan de Dios, de Toluca.

La riqueza de los alzados provoca, como vimos desde el manierismo, perfiles de gran riqueza, por lo general mixtilíneos, conseguidos no únicamente por la disposición de los elementos tectónicos, sino también por medio de elementos ornamentales que fungen lo mismo como marcos de las portadas, que como enlaces de los diferentes cuerpos. Es el caso de las portadas de la parroquia de Sombrerete, del templo de Ozumba y del de Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca.

Debe, sin embargo, quedar claro, que esas variantes compositivas no afectaron la delimitación, siempre muy precisa, de los cuerpos: por medio de cornisas, en todas las portadas de esa época se distinguen perfectamente cada uno de los niveles que las constituyen.

Ahora bien, como vimos en el capítulo anterior, para los promotores de la construcción de las portadas de la Catedral de México, lo que en realidad se estaban levantando eran "retablos" en la calle. Como ya lo ha hecho notar Manuel González Galván, esta característica seguramente tenía que ver no solamente con la necesidad de ser "...el bello rostro del edificio...", sino también de "...expresar lo que guardaba en su interior...", amén de cumplir una función didáctica y litúrgica.<sup>91</sup> Pero desde el punto de vista formal, las diferencias son claras. Como dije al analizar las portadas de Cristóbal de Medina, la amplitud que otorga el espacio abierto hacia el cielo, facilitó las perspectivas ascensionales, en tanto que en los paramentos, también anchurosos, prácticamente eran los arquitectos los que determinaban los límites de cada portada. En los retablos, por el contrario, se tenían que

---

<sup>91</sup> Ibidem, p. 90.



cubrir espacios predeterminados en alto y en ancho, lo que provocó, durante el siglo XVII, composiciones ortogonales más definidas.

Es posible que la relación formal entre retablos y portadas pueda establecerse con mayor facilidad con aquéllas estructuradas a partir de un arco triunfal, pues ellas, quizá por influencia de los propios retablos, limitan voluntariamente el espacio por medio de ese elemento, a la vez que parecen cobijar la propia portada bajo una bóveda imaginaria o bajo la bóveda celeste delimitada en ese arco. Tales son los casos de las portadas de los templos de San Francisco de Guadalajara, de San Cristóbal de Puebla y de Nuestra Señora de Loreto de San Luis Potosí.

Pero pese a la riqueza formal de las portadas, especialmente en sus alzados, ciertamente no dejan de ser frontales y planimétricas y es en esos esquemas en los que tuvo que integrarse la columna salomónica, de donde pueden explicarse dos de las principales características de los fustes novohispanos: su sentido giratorio, pues no podría haberse permitido en ese tipo de portadas soportes de planta circular con un perfil ondulante que sobresaliera demasiado del nivel del paramento. Y también el hecho de que todas fueran adosadas, como una afirmación de la intención de que las portadas debían ser planimétricas y las columnas relacionadas siempre con sus muros.

Asimismo, a pesar de que la apariencia de los fustes salomónicos fue siempre tectónica (en sus diferentes tipologías) y que la relación entre espacio arquitectónico y columna salomónica es estrecha, el hecho de que la presencia de ésta no modificara a aquél, nos indica que, como en España, la función que cumplió el fuste salomónico en la Nueva España, fue exclusivamente simbólico-decorativo. En algunos casos ese simbolismo fue tácito, como en la portada del templo de San Agustín de la ciudad de México y en el altar efímero, asimismo agustino, que la Orden mendicante levantara en 1667 para la dedicación de la Catedral Metropolitana; pero en la mayoría de los casos, la simbología del soporte quedó implícita en su sola utilización.

Pero las características de los edificios novohispanos: su planimetría y su diseño lineal, también están -como vimos en otro capítulo- relacionadas con la traza urbana de las ciudades más importantes, que ejercieron una gran influencia en todas las demás. Aun en ciudades de trazas irregulares, como los reales de minas, los atrios y plazas que se abrieron



alrededor de las iglesias, fueron rectilíneos, muy probablemente por la recuperación del sentido simbólico de los atrios conventuales del siglo XVI, pues también en el Barroco las ciudades, con sus calles y edificios, tuvieron una fuerte connotación simbólica, de hecho, Antonio Bonet Correa afirma que en esa época

...el trazado viario y la arquitectura fueron pensados de acuerdo con las necesidades de la ciudad convertida en un cuerpo místico, estructurado por los centros o puntos de atracción eclesiásticos...La legibilidad del trazado sólo estaba subordinada a la ubicación de los lugares del culto, a los espacios públicos convertidos en espacios sacros. Era el triunfo de la "Jerusalén Celeste" sobre la "Ciudad de los hombres". Lo que menos contaba entonces era el espacio concebido como pura entelequia intelectual.<sup>92</sup>

Si esto fue así, desde luego que en la Nueva España se volvería a los esquemas tradicionales que contenían ese mismo sentido: los conventos fortaleza, que al decir de Elena Gerlero, pretenden ser "...la 'fortaleza espiritual de la iglesia militante' y la prefigura tradicional de la Jerusalén celeste".<sup>93</sup>

Claro es, que esa insistencia por atrios y plazas rectilíneas aún en medio de calles laberínticas, también tendrían que ver con las plazas mayores como símbolo del poder político, religioso y administrativo y cuyo esquema compositivo, asimismo tradicional en la Nueva España, fue el de las plazas abiertas, cortadas en ángulo recto para dar lugar a la entrada y salida de calles, igualmente trazadas en línea recta.

Ahora bien, también es verdad -como ya lo a hecho notar Bonet Correa- que ésta, como toda creación urbanística, "...más que una operación formal o un proyecto de diseño, es la realización de una manera de pensar y concebir la ciudad de acuerdo con la historia y la mentalidad de cada pueblo",<sup>94</sup> es decir, un proceso cultural que se concretiza en una conceptualización determinada del espacio urbano. De ahí que podamos explicarnos la relación estrecha que existe entre el espacio urbano y los edificios, con sus particulares características, en la Nueva España, dentro de lo cual quedan incluidas, por supuesto las diferentes tipologías de la columna salomónica.

<sup>92</sup> Antonio Bonet Correa: El urbanismo en España e Hispanoamérica, p. 42.

<sup>93</sup> Elena I. E. de Gerlero: "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana", p. 29. Elena Isabel Estrada de Gerlero: "Las fuentes escriturarias del Templo en un altar efímero agustino de 1667", p. 217.

<sup>94</sup> Antonio Bonet Correa: El urbanismo en España e Hispanoamérica, p. 177.

### El salomonismo en la Nueva España y el triunfo de la arquitectura barroca.

En el capítulo anterior mencioné que cuando Cristóbal Medina introdujo las columnas salomónicas en las portadas de los edificios, especialmente en las de la Catedral Metropolitana, se había producido el triunfo de la arquitectura barroca, lo cual no es sólo una mera coincidencia cronológica, sino que tiene una explicación más profunda derivada de las propias características del soporte salomónico. Para comprenderlo, conviene reproducir aquí lo que al respecto nos dice Juan Antonio Ramírez. Desde su punto de vista, que comparto,

...el "salomonismo" se convirtió durante los últimos años del siglo XVI y en toda la centuria siguiente, en un elemento desintegrador del sistema de los cinco órdenes tal como lo habían definido los tratadistas italianos desde Serlio a Scamozzi. ¿Quién podría, después de Trento, negar, incluso en materia arquitectónica, la autoridad de la Biblia? ¿Y cómo rechazar en el mundo católico las piadosas tradiciones que hacían de la Basílica Vaticana depositaria y heredera del Templo del Antiguo Testamento? La utilización de la columna torsa con intencionalidad ideológica clara (Vaticano igual a nuevo Templo de Salomón) alcanzó su apoteosis con el Baldaquino broncino, ejecutado y parcialmente concebido por Bernini (1624-33). A partir de entonces las imitaciones proliferan por doquier...y así se llegará, especialmente en los retablos del mundo hispánico, a una disolución casi total del código vitruviano-renacentista.<sup>95</sup>

El causante de esa desintegración de los órdenes fue, por supuesto, Iácome Vignola, pues pese a haber sido él quien fijara las características de los cinco órdenes, introdujo en su Regola las columnas vaticanas. Como buen tratadista, ciertamente explicó la forma de realizarlas -tal como vimos en el capítulo II-, pero no define su posición dentro de los cinco órdenes, por lo que caben las preguntas que muy acertadamente plantea Juan Antonio Ramírez:

¿Se trata de una mera variante formal de cualquiera de ellos? [es decir de los cinco órdenes] Entonces, ¿por qué no admitir también otras variantes distintas para los fustes y para el resto de los elementos? ¿Es acaso parte de un orden distinto? Si se acepta esto último, el sistema de los cinco órdenes queda roto y abierto a una virtual ampliación indefinida.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Juan Antonio Ramírez: Edificios y sueños..., p. 126.

<sup>96</sup> Ibidem, pp. 114-115.

Las preguntas quedan en el aire, pero en todo caso, como bien concluye Ramírez, "...es evidente que Vignola siembra con esto un virus en el sistema; la enfermedad latente se desarrollará más tarde en el periodo barroco estallando como una bomba de relojería que destroza el cuadro demasiado ordenado de la Regola..."<sup>97</sup> Como vimos antes, sería fray Juan Ricci quien llegaría a la creación del "orden salomónico entero", pero se debe aclarar que ello fue consecuencia de un proceso generado a partir de la lógica polémica que se presentó entre los tratadistas de arquitectura.<sup>98</sup>

Entonces, la importancia simbólica que poseía el soporte salomónico para los hombres de la Contrarreforma y razón por la cual Vignola la incluyó en su tratado provocando la ruptura en el sistema de órdenes arquitectónicos, dio paso a las libertades formales que se desarrollaron a partir de manierismo y llegaron a convertirse en principio durante el barroco.

De ahí que no fuera casual que una vez introducida en la arquitectura novohispana ese elemento desintegrador del orden y de los órdenes que viene a ser el soporte salomónico, el barroco, con todas sus posibilidades creativas se desarrollara plenamente. Claro es, que como es costumbre, a este hecho de orden general, se integran factores propios de la historia novohispana que debemos tomar en cuenta para comprender mejor la relación entre columna salomónica y barroco.

En primer término, si bien es cierto que desde muy temprano se presentó el soporte salomónico en los retablos ya propiamente barrocos, incluso en retablos catedralicios tan importantes como el de los Reyes de Puebla y el de San Pedro de México, tal pareciera - como he dicho en el primer capítulo- que las características, todavía muy manieristas que mostraban "los retablos en la calle" de las portadas del imafrente de la Catedral de México durante la maestría mayor de Luis Gómez de Trasmonte, ponían todavía cierto freno a esas libertades. Ello tiene que ver con la influencia que ejercieron las catedrales, pero muy especialmente la de México, en el mundo artístico de la Nueva España: ésta fue, sin lugar a dudas, *la* obra paradigmática por antonomasia y lo que en ella ocurría en términos artísticos

<sup>97</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>98</sup> Ibidem, pp. 122-126, Juan Antonio Ramírez explica esta polémica y reproduce las opiniones que van emitiendo los tratadistas respecto al sentido simbólico y formal de la columna salomónica.

era observado y después realizado (con sus particulares características) en el resto del virreinato.

Por esa misma razón, sus arquitectos, principalmente, desde luego, sus maestros mayores, se convirtieron en los rectores artísticos de Nueva España: a través de ellos, las autoridades virreinales guiaron el desarrollo arquitectónico y ellos fueron los que marcaron los ritmos, las modas y, en gran medida también -como quedó demostrado con el soporte salomónico- la línea interpretativa de los modelos. Fue Cristóbal de Medina uno de los maestros mayores de la Catedral de México quien pudo dar conclusión al largo proceso artístico que llevó a la arquitectura novohispana del manierismo al barroco, pues, como ya se dijo, fue él quien llevó a la calle las libertades formales que se impusieron a través de la columna salomónica.

Esto que, ciertamente, atañe a los cambios naturales que van sufriendo los estilos artísticos y sus formas más representativas, en Nueva España, además, viene a ser la afirmación artística del criollismo novohispano. Como vimos en el primer capítulo, el manierismo vino a constituirse para los novohispanos en la concreción artística de la búsqueda primigenia de su personalidad, de su ser histórico, pero, ese proceso de búsqueda deja de serlo y se llega a la afirmación de la personalidad con el barroco, pero no aquél del siglo XVIII, no el de la Ilustración, sino precisamente el de Cristóbal de Medina, el del salomonismo, de manera que con razón, Edmundo O'Gorman considera que se llega a la "plena madurez criolla" en la segunda mitad del siglo XVII.<sup>99</sup>

Entonces tenemos razones teóricas, artísticas e históricas para fundamentar y explicar el triunfo del barroco en la Nueva España en el momento en que triunfó el salomonismo, pero un salomonismo no entendido sólo como la utilización del soporte salomónico, sino como manifestación formal de todo un movimiento cultural al que desde luego estaba integrado Cristóbal de Medina: recordemos que quien lo casó fue Isidro de Sariñana y don Carlos de Sigüenza y Góngora lo cita en una de sus obras (de donde podemos suponer que tal vez el arquitecto sería amigo de ambos). Pero no sólo él, sino todos los alarifes más importantes del momento, especialmente los maestros mayores,

---

<sup>99</sup> Edmundo O'Gorman: Meditaciones sobre el criollismo, p. 26.

quienes por su posición se encontrarían más cerca del ambiente cultural y cortesano del virreinato.

Aunque este capítulo merecería una investigación aparte, conviene al menos mencionar algunos de los aspectos, que desde el punto de vista arquitectónico, constituyen muestras claras de que la arquitectura salomónica no se limita a la utilización de ese soporte, sino que va más allá y se conecta claramente con el mundo simbolista y emblemático de la segunda mitad del siglo XVII. Ciertamente, el significado simbólico de la columna salomónica es claro en ese sentido y por ello a lo largo de este estudio he insistido en que su simbolismo se manifiesta de manera tácita en algunas obras, y en otras, queda implícito, pero nunca se pierde: la columna salomónica en México, por lo menos durante el siglo XVII, no es mero ornato, guarda siempre un sentido simbólico. Pero éste, que es el eje del salomonismo en la arquitectura barroca la Nueva España, no es el único elemento formal de la arquitectura que está relacionado con él y desde luego, no me refiero solamente a la lectura escatológica que se pueda realizar de los relieves y "estampas", sino a las formas arquitectónicas mismas.

Precisamente a eso me refiero cuando hablo de salomonismo, es decir, a la posibilidad de que diversos elementos arquitectónicos, presentes en la arquitectura barroca novohispana, puedan vincularse al mismo sentido simbólico de la columna salomónica; al mismo tiempo que a través de ellos se pueda explicar mejor la "arquitectura salomónica" novohispana, ya no solamente como aquella que tiene soportes helicoidales, sino también a la que integra diversos elementos formales relacionados al mismo sentido simbólico.

Estoy convencida de que en un estudio más cuidadoso de este aspecto se podrán descubrir muchos de esos elementos formales -hasta hoy considerados meros artificios, propios de un movimiento artístico dado a la libertad- cargados de simbolismo, pero en esta ocasión me ocuparé de dos que me parecen muy importantes: las plantas céntricas y las formas ochavadas, las cuales por razones que trataré de explicar, parece que pueden relacionarse con el Templo de Salomón.

Como bien afirma Juan Antonio Ramírez, ni la lectura de los textos bíblicos ni las interpretaciones teológicas permiten suponer que el Templo de Salomón haya tenido planta



centrada y mucho menos poligonal.<sup>100</sup> De acuerdo con el primer Libro de los Reyes, la casa del Señor que se comenzó a edificar "...en el año cuatrocientos y ochenta después de la salida de los hijos de Israel de la tierra de Egipto, el año cuarto del reinado de Salomón sobre Israel, en el mes de Cio, esto es, el mes segundo", tenía "...sesenta codos de largo, veinte de ancho y treinta de alto".<sup>101</sup> Asimismo, la reconstrucción de Ezequiel se refiere a un Templo longitudinal. De acuerdo con su propio testimonio, en el interior, la longitud del "santo" era de "...cuarenta codos, y su anchura de veinte codos".<sup>102</sup>

Es decir, que de acuerdo con estos textos, el Templo podría conceptualizarse como un edificio de planta rectangular dividido en tres naves longitudinales: "el pórtico (ulâm), el Santo (hekâl) y el Santo de los Santos (debîr). Todo ello como centro de un organismo complejo compuesto por un sistema de atrios con pórticos y otras dependencias variables según los momentos de la historia hierosolimitana".<sup>103</sup>

Pero, como en el caso de las columnas salomónicas, parece que fue durante la época medieval cuando surgieron versiones que comenzaron a difundir la idea del Templo como un edificio de planta centrada. De acuerdo con Juan Antonio Ramírez, parece ser que algunas de las iglesias medievales de planta céntrica intentan evocar idealmente la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, "...muchas construcciones tienen nombres o dedicaciones que no dejan lugar a dudas (Santo Sepulcro de Torres del Río de Navarra, Vera Cruz de Segovia, Santo Sepulcro de Cambridge, etc.)", pero desde el punto de vista formal, esta idealización se vio afectada por la imagen dominante en Jerusalén que era y es la Cúpula de la Roca,<sup>104</sup> conocida como la Mezquita de Omar, que es de planta octogonal cupulada. De acuerdo con Ramírez,

la confusión entre los dos edificios no sólo era fácil sino que a veces se tiene la impresión de que los arquitectos han tratado de hacer casi conscientemente una nueva iglesia del Santo Sepulcro con la forma (el significante) del Templo de Salomón. A lo largo de la Baja Edad Media y en el Renacimiento *la imagen* llegará a ser tan fuerte, tan cargada de significados y recuerdos, que lucha con éxito *contra* los propios textos bíblicos (el Templo de Salomón como edificio rectangular). Su influencia será decisiva

<sup>100</sup> Juan Antonio Ramírez: *Edificios y sueños*, p. 44.

<sup>101</sup> 1 Reyes: 6, 1-10.

<sup>102</sup> Ezequiel: 41, 2.

<sup>103</sup> Juan Antonio Ramírez: *Edificios y sueños*, p. 44.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 49.



en la tratadística arquitectónica de mayor relieve y en las grandes construcciones religiosas de Occidente.<sup>105</sup>

Claro es que la relación entre el Templo de Salomón y la Cúpula de la Roca tiene un sustento histórico en la búsqueda de los lugares sagrados que los cristianos llevaron a cabo en el siglo VII y como consecuencia, la explanada que se había abierto tras la última destrucción del Templo, así como los edificios que ahí se encontraban, se comenzaron a considerar reliquias. La citada Cúpula de la Roca fue construida "...el año 72 de la Hégira (691-692 D. C.)" y con ella se empezaron a relacionar diversos pasajes: los judíos, como el lugar donde se apoyó el arca de la alianza, donde Jacob tuvo la visión de la escala celeste y donde Abaham estuvo a punto de sacrificar a su hijo Isaac. Por su parte los cristianos añadieron a su "historia" hechos de la vida y la Pasión de Cristo y de la Virgen, como la Presentación (de Jesús y de María), la Circuncisión, la disputa con los Doctores, la Expulsión de los Mercaderes, etcétera.<sup>106</sup> Es decir, que comenzaron a identificar a la Cúpula de la Roca directamente con el Templo de Salomón.

Como consecuencia de la toma de Jerusalén por los cruzados (1099) se comienza a establecer una distinción entre el "Templum Domini" (Cúpula de la Roca) y el "Templum Salomonis" (Mezquita de El-Aqsa): el primero administrado por la orden de San Agustín y el segundo, ocupado por los Templarios. Desde el punto de vista formal, esta distinción es importante, pues la forma rectangular de la mezquita favorece la identificación del Templo con los textos bíblicos. Sin embargo, todo parece indicar que el diseño céntrico de la Cúpula de la Roca fue la que en realidad triunfó en la tradición, de tal suerte que, aunque posturas más críticas reconocían que ciertamente el Templo de Jerusalén había sido destruido, llegaron a considerar que la Cúpula de la Roca se había construido "de la misma manera" que aquel Templo y por lo tanto, podría ser considerado como si fuera el mismo.<sup>107</sup>

A todo ello, se debe agregar, sin duda, la importancia del círculo y las figuras poligonales que a él se asimilan, como la figura geométrica que alude a la perfección y, por lo tanto, la relación que se ha establecido con Cristo, de ahí que también se llegara a

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> *Ibidem*, pp. 51-52.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pp. 53-56.

identificar a la iglesia del Santo Sepulcro como Templo de Salomón.<sup>108</sup> Es así que, como afirma Juan Antonio Ramírez, “el Templo de Salomón podía asumir de modo natural un simbolismo material *central*, cuya materialización arquitectónica podía perfectamente producir una iglesia circular o poligonal cubierta con una cúpula”.<sup>109</sup>

Ahora bien, como bien lo hizo notar Diego Angulo, uno de los rasgos más característicos del barroco novohispano es la presencia de formas poligonales, preferentemente la octogonal,

...bien bajo la forma perfecta y completa como lo emplea en las claraboyas o en la sección de las torres -basílica de Guadalupe, de San Miguel de Méjico, de las iglesias de Orizaba, de la Compañía de Oaxaca, etc.- o parcialmente en el arco. El octágono adoptado en la claraboya no sólo triunfa en el centro de las portadas, sino que llega a convertirse, por su gran tamaño y por su reiteración, en el tema fundamental de un edificio tan importante como en el Colegio de las Vizcaínas...Pero antes de emplearse como claraboyas hace su aparición parcialmente en el arco.

Aunque el tipo de arco más frecuente y base de evoluciones posteriores es el semioctogonal, es decir, el de tres lados mayores y dos medios lados verticales, en sus arranques, en realidad los más antiguos -recuérdese los del convento de la Concepción, de la catedral de Méjico o del palacio de los Virreyes- son propiamente semihexagonales, es decir, de sólo tres lados. Si bien no de obra de fábrica, encontramos ya en Puebla en el siglo XVII arcos semidecagonales en el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo. El arco simplemente poligonal continúa su uso durante la mayor parte del siglo XVIII, llegando a multiplicar tanto los lados que a veces su carácter poligonal casi se pierde y produce, al pronto, el efecto de un arco de medio punto. No obstante lo cual, sin desvirtuar su naturaleza y respondiendo a ese amor al equívoco tan propio del barroco, continúa encajándosele con frecuencia dentro de otro de medio punto.<sup>110</sup>

Una de las razones que encuentra Angulo para el uso de los octágonos en, por ejemplo las cúpulas, son las de “orden técnico”.<sup>111</sup> Por su parte, Joaquín Bérchez, explica la presencia de las formas poligonales por un paulatino acercamiento por parte de la arquitectura novohispana

...a novedades barrocas, de amplia base matemática, proclive a “representar” en el diseño arquitectónico, con gran libertad compositiva y gramatical, los avances de las disciplinas matemáticas, en una actitud que parece sacar el máximo partido de los

<sup>108</sup> *Ibidem*, pp. 56-70.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>110</sup> Diego Angulo Iniguez: *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 502.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 512.

nuevos conocimientos de la geometría y de la logarítmica, de la perspectiva y de la óptica, de la montea y de la mecánica, en definitiva, de los principios de la matemática moderna. La arquitectura novohispana, como ocurrió con otras manifestaciones arquitectónicas del siglo XVII, se impregnó de ese peculiar "*raptus geometricus*" tan característico de la cultura de la segunda mitad del siglo XVII, bien que con unos condicionantes propios de su ámbito geográfico y también artístico.<sup>112</sup>

Sin detrimento del conocimiento que (es obvio al observar las propias obras) tuvieron los arquitectos novohispanos de los avances de las disciplinas matemáticas y, por supuesto, más allá de cualquier solución puramente técnica, subyace una lectura simbólica mucho más compleja, relacionada, por supuesto, con el salomonismo.<sup>113</sup> Como bien afirmó Diego Angulo, parece cierto que en el barroco novohispano la forma poligonal se inició en los arcos: los más tempranos de los que tenemos noticias son los de las portadas del templo de la Concepción de la ciudad de México, levantado, como he dicho, hacia 1655. Su forma, también lo he apuntado, es de un semiexágono inscrito en un medio punto, solución que, como afirmé en el primer capítulo, parece imitar un cortinaje, elemento que también puede relacionarse con el Templo salomónico, pues recordemos que cuando el Señor instruye a Moisés para la construcción del Templo le dice:

El Tabernáculo has de hacerle así: Harás diez cortinas de torzal de lino fino, de color de jacinto, o *azul celeste*, de púrpura y de grana de dos veces teñido, con variedad de bordados. Cada cortina tendrá veintiocho codos de largo y cuatro de ancho. Todas las cortinas serán de una misma medida. Cinco cortinas se unirán entre sí, y las otras cinco se unirán del mismo modo. Pondrás presillas de color de jacinto en los lados y cabos de las cortinas, para que puedan unirse las unas con las otras. Cada cortina tendrá por ambas partes cincuenta presillas, dispuestas de tal modo que la una corresponda a la otra y se puedan ajustar entre sí. Harás asimismo cincuenta anillos o *corchetes* de oro, con los que se han de trabar los velos de las cortinas, de manera que se forme una sola tienda o *tabernáculo*.<sup>114</sup>

<sup>112</sup> Joaquín Bérchez: *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, p. 109.

<sup>113</sup> Aunque Carlos Borromeo acepta -con reservas- el uso de las plantas circulares y poligonales en ciertas dependencias de los templos, en realidad él considera que "...aquella especie de edificio redondo estuvo antiguamente en uso en los templos de los ídolos, pero menos usada en el pueblo cristiano": *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, p. 7. Sin embargo, es importante recordar el sentido simbólico que encontró San Ambrosio en las plantas octogonales: "El templo de ocho capillas se erigió para usos santos. La fuente octagonal es digna de este premio. A este número convino que surgiera el aula del sacro bautismo, con el cual a los pueblos retorna la verdadera salud con la luz de Cristo resurgente, que abre los claustros de la muerte, y levanta de los túmulos a los exánimes": citado por Bulmaro Reyes Coria en la nota 59, p. LXX de la edición de las *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* de Carlos Borromeo.

<sup>114</sup> *Exodo*: 26, 1-6.

Independientemente de que este significado simbólico de los cortinajes (por otra parte tan del gusto del barroco novohispano) parece claro que la forma arquitectónica que adoptaron esos primeros cortinajes fue precisamente el semiexágono, forma que se adoptó, como bien apuntó Diego Angulo, incluso en las portadas del crucero de la Catedral de México, realizadas, como vimos, por Cristóbal de Medina: en este caso, ya sin el medio punto anterior, lo que pudo ser consecuencia de una abstracción del elemento simbólico importante o bien, como una de las figuras poligonales que se asimilan al círculo.

Es probable que, como comenta ese mismo autor, desde el punto de vista formal, del semiexágono se pasara al octágono, forma geométrica cuya historia Angulo cuenta de la siguiente manera:

como es sabido, el arco poligonal lo emplea, aunque en forma esporádica, el Renacimiento. Recuérdese el semihexagonal de la Puerta Pía, de Miguel Angel, y tal vez de él, o de otras versiones italianas, lo tomaría Rubens para utilizarlo en su forma semioctagonial en su casa de Amberes. Las estampas flamencas debieron contribuir no poco a su difusión. En la Península creemos que tuvo poco éxito, debiendo citarse por lo temprano de su fecha el semidecagonal de la ventana de ángulo de la casa de los condes de Rivadavia, de Valladolid, quizá ya de mediados del siglo XVI, y el de una de las puertas exteriores de la capilla de San Isidro de San Andrés, de Madrid, que es un siglo posterior.<sup>115</sup>

Como quiera, es un hecho que, desde luego, tanto el semiexágono como el octágono poseen el mismo trasfondo hierosolimitano, de manera que su presencia en la Nueva España del siglo XVII, es perfectamente explicable. Es difícil seguir una historia cronológica en el empleo de esa forma geométrica en México, pero un edificio, cuyo simbolismo en este sentido es muy claro, es la capilla del Ochavo de la Catedral de Puebla, de la que he comentado que fue construida por Carlos García Durango. La historia de su edificación no podía ser más clara en cuanto a su intención simbólica: de acuerdo con la información reunida por Efraín Castro, en el Cabildo Catedralicio celebrado el 4 de julio de 1674, "...se expuso la necesidad de construir la trasacristía y Ochavo..." para guardar el tesoro de esa institución, pero no fue sino hasta el 26 de junio de 1682 cuando el arquitecto presentó ante

<sup>115</sup> Diego Angulo Iñiguez: *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 502.

el Cabildo dos trazas que había elaborado para edificar el Ocho, obra que bajo su dirección quedó concluida el año de 1688.<sup>116</sup>

Como afirma Juan Antonio Ramírez, la tradición que hizo identificar la Cúpula de la Roca con el Templo de Salomón, le atribuye el haber localizado dentro de ella "...todos los objetos y lugares vinculados al antiguo Templo..."<sup>117</sup> Es decir, que no fue casual que las autoridades eclesiásticas de Puebla hayan decidido levantar una capilla justamente de forma octogonal para guardar los tesoros de la Catedral, vista ésta como nuevo Templo de Salomón (algo parecido a lo simbolizado en el altar efímero que los agustinos levantaron para la dedicación de la Catedral de México).

La capilla no es un octágono de costados iguales, sino un cuadrado con las esquinas achaflanadas, artificio del que resultó un edificio ochavado cubierto con una cúpula semiesférica, con tambor simulado, rematada por una linternilla de planta circular: todo relacionado con el mismo significado simbólico.

Pero claro que el octágono no siempre se utilizó en edificios completos, como sucedió con el poblano, sino que lo más frecuente es encontrarlo en secciones o elementos sueltos de los edificios, como las cúpulas. Como bien lo señaló Diego Angulo,

...la cúpula corriente mejicana es de tambor y bóveda esquifada octogonales, es decir, de la forma poligonal preferida por los arquitectos mejicanos...el volumen más decisivo en el aspecto exterior del templo es la cúpula cabalgando en el espacio sobre su tambor, y...tanto en éste como en la bóveda que lo cierra lo que triunfa es el octágono. Y por eso precisa llamar la atención también sobre el énfasis con que los arquitectos mejicanos subrayan las aristas del trasdós de sus bóvedas por medio de gruesos moldurones, o lo que es lo mismo, su forma poligonal. No obstante las razones de orden más puramente técnico, es evidente que esas molduras responden también a una intención de carácter estético.<sup>118</sup>

La cronología de las cúpulas mexicanas está por establecerse,<sup>119</sup> pero podemos recordar que Francisco de la Maza consideraba que

<sup>116</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t. II, p. 137, nota 91 del editor.

<sup>117</sup> Juan Antonio Ramírez: Edificios y sueños, p. 54.

<sup>118</sup> Diego Angulo Iñiguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 512.

<sup>119</sup> En este momento Eva Aranda realiza su tesis doctoral sobre las cúpulas de la ciudad de México, estudio que sin duda aportará nuevos datos al respecto.



...la alta bóveda de media naranja, sobre pechinas, con ventanas abiertas en la media naranja y remate de lintemilla, nació al parecer en Puebla, en Santa Teresa, 1625, obra del arquitecto Francisco de Aguilar. Es aún cúpula sin tambor. En la ciudad de México la primera está en la Concepción, de 1645...La primera cúpula con tambor se halla también en Puebla, 1645, en la Catedral.<sup>120</sup> En México parece que es la de San José de Gracia, de 1655.<sup>121</sup>

Aunque cúpulas tan importantes como la de la Catedral de Puebla tienen planta octogonal, como bien afirma Diego Angulo, sin duda fue la cúpula de la Catedral de México la que contribuyó a su difusión en la Nueva España.<sup>122</sup> Esta cúpula fue construida por Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, quienes para el 8 de julio de 1666 habían conseguido descubrir "...enteramente el cimborrio..." y derribar "...las paredes sobre que estaban los enmaderados y cimbras..."<sup>123</sup>

También en las torres, la forma octogonal se adopta a fines del siglo XVII y principios del XVIII en algunos templos de la Nueva España y su difusión, en este caso, se puede atribuir a la Basílica de Guadalupe (de la que hablaremos más adelante). Con este tipo de torre encontramos, por ejemplo, la parroquia de San Miguel de la ciudad de México, atribuida a Pedro de Arrieta y edificada entre 1690 y 1714,<sup>124</sup> así como el templo de La Compañía de Oaxaca, reconstruida en el siglo XVIII a raíz de un terremoto ocurrido en 1727.<sup>125</sup>

La adopción del octágono en arcos y claraboyas también coincide con el salomonismo del siglo XVII, aunque su utilización se generalizó también a partir de la construcción de la Basílica de Guadalupe. Amén de las claraboyas de la cúpula de la ya citada iglesia de San Miguel (edificada por Pedro de Arrieta, según su propia declaración<sup>126</sup>),

<sup>120</sup> Esta cúpula fue trazada por Pedro García Ferrer, siguiendo el "parecer y condiciones" que para su construcción dejó Juan Gómez de Trasmonte en 1635. Véase: Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t.II, pp. 72-73. Efraín Castro Morales: "La Catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte", pp. 32-34.

<sup>121</sup> Francisco de la Maza: La ciudad de México en el siglo XVII, pp. 11-12.

<sup>122</sup> Diego Angulo Iñiguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 512.

<sup>123</sup> Martha Fernández: Arquitectura y gobierno virreinal..., p. 92, Apud: AGI (Audiencia de México: 2708).

<sup>124</sup> Diego Angulo Iñiguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, p. 533. Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 76.

<sup>125</sup> Diego Angulo Iñiguez: Historia del arte hispanoamericano, t. II, pp. 686-687. Elisa Vargas Lugo: Las portadas religiosas de México, p. 190.

<sup>126</sup> AGN (Reales Cédulas. Duplicados: 63, fol. 93 r.- 94 r.), documento publicado por Heinrich Berlin: "El arquitecto Pedro de Arrieta", pp. 83-85. Heinrich Berlin: "Artífices de la Catedral de México...", pp. 32-34. Heinrich Berlin: "Three Master Architects in New Spain", p. 376.



tenemos algunos ejemplos en las obras ya estudiadas en este capítulo, como son las portadas de las iglesias de la Tercera Orden de Texcoco, la franciscana de Zacatecas y la de la capilla de Loreto de San Luis Potosí; así como en el claustro del Oratorio de San Felipe Neri, de la ciudad de México, levantado por Cristóbal de Medina.

Significativa resulta la claraboya del remate del templo de San Agustín de la ciudad de México, pues parece que de muchas maneras los agustinos se esforzaron por identificarse con el salomonismo: como vimos, las salomónicas de su fachada son unas de las más tempranas de la Nueva España y el altar efímero que levantaron con motivo de la dedicación de la Catedral de México fue una evocación del templo místico descrito por Ezequiel. Seguramente su interés no fue gratuito, pues, como dije antes, ellos ocuparon la Cúpula de la Roca, una vez que se convirtió en templo cristiano.

En cuanto a las plantas céntricas, parece claro que comienzan a aparecer en la arquitectura novohispana a partir del triunfo del barroco. Ya he hecho mención de la capilla del Ocho de la Catedral de Puebla, construida de 1682 a 1688, pero después siguieron otros dos edificios poblanos, asimismo centrados, construidos por Diego de la Sierra: la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José, que se encontraba edificando en 1693<sup>127</sup> y la capilla anexa al Sagrario de la catedral, levantada de 1700 a 1724.<sup>128</sup> En los dos últimos edificios, la planta no es ochavada, sino de cruz griega, pero todas se encuentran cubiertas, lógicamente por cúpulas octogonales. Desde el punto de vista formal, esas plantas implican ciertamente un tratamiento distinto del espacio dentro de la arquitectura barroca de la Nueva España, en donde, como vimos, son las plantas longitudinales las que dominan el movimiento espacial.

La capilla de Jesús Nazareno es verdaderamente monumental. Mariano Fernández de Echeverría y Veytia realizó una muy elocuente descripción de esta capilla, que mucho impactó a sus contemporáneos:

<sup>127</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t. II, p. 211, nota 155 del editor. Martha Fernández: Retrato hablado..., pp. 102-105. Martha Fernández: Artificios del barroco..., p. 137.

<sup>128</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t. II, pp. 131-132, nota 85 del editor. Martha Fernández: Retrato hablado..., pp. 107-109. Martha Fernández: Artificios del barroco..., pp. 137-138.

Es magnífica y primorosa la estructura de ésta, que forma una cruz perfecta compuesta de cuatro bóvedas y la cúpula; ocupa ésta el centro elevándose a más altura que la que la de la iglesia principal, sobre cuatro hermosas pilastras de cantería, istriadas en rayo y vestidas hasta el primer tercio y en la parte superior de ellas de ramos de flores, frutas muy bien talladas y resaltadas en la misma piedra, haciendo juego con ellas por el mismo gusto y labores los cuatro arcos que sostienen toda la cornisa que rodea la capilla y los marcos de las ventanas. Las dichas cuatro pilastras situadas en los ángulos de la cruz, sostienen otros tantos arcos sobre que asienta la cúpula y las cuatro bóvedas, que forman los brazos hasta tocar las paredes que cierran el ámbito de la capilla por los cuatro lados en iguales dimensiones; en la cabeza de la cruz, que es la bóveda de la banda suroeste está el presbiterio y altar principal, y en la de enfrente un arco de cantería igualmente labrado y resguardado de una reja de hierro por donde se comunica con la iglesia; tiene en las bóvedas laterales, ventanas rasgadas que le participan mucha luz, ocho en la cúpula y dos en el presbiterio al lado del Evangelio; al de la Epístola, tiene sacristía separada de la iglesia, muy buena y con decente adorno y sobre el arco que sale a la iglesia un pequeño coro sobre un arco para officiar las misas, con su balaustrada de hierro.<sup>129</sup>

Como he tenido oportunidad de comentar en otro estudio,<sup>130</sup> la riqueza de esta capilla se manifiesta desde la portada, que está constituida por un arco rebajado apoyado en medias muestras recorridas en su totalidad por estrias zigzagueantes. Al centro del arco, un relieve de profusa ornamentación permite observar la imagen de la Virgen, en tanto que las enjutas lucen abundantes relieves de roleos y pámpanos sostenidos por un par de niños.

Este conjunto se encuentra flanqueado por dos altísimas pilastras decoradas a base de guías que forman roleos de los cuales brotan flores. El friso repite esta misma ornamentación, pero al centro y en los extremos, tres atlantes niños parecen sostener la cornisa que, en contraste con el resto de la portada, tiene motivos geométricos de talla planiforme.

En el interior, tal como lo describió Echeverría y Veytia, la sensación de riqueza crece. A las "hermosas pilastras" cajeadas que sostienen los arcos torales del crucero, se adosan, a manera de machos, un par de medias muestras tritóstilas en las cuales cada tercio es diferente: el primero tiene al centro un niño que sostiene una abundante decoración foliada; el segundo tercio se encuentra recorrido por estrias zigzagueantes, y el último tercio posee una muy carnosa ornamentación a base de racimos de pámpanos sostenidos por un

<sup>129</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t. II, p. 211.

<sup>130</sup> Martha Fernández: Retrato hablado..., pp. 104-105.

querubín. El capitel de estas columnas está constituido por una doble hilera de pequeñísimas hojas de acanto y sus basas se encuentran ocupadas por un niño que sostiene ramos de flores y frutas.

Como Veytia indicó, en el friso continúa la riqueza ornamental de las pilastras, en tanto que los arcos mantienen las estívas zigzagueantes, interrumpidas de vez en vez por conjuntos ornamentales, semejantes a los de las columnas.

De una planta octogonal, se levanta, por supuesto al centro, la cúpula con tambor, cubierta por una media naranja que remata con una linternilla, igualmente ochavada. La cúpula se encuentra apoyada sobre pechinas y, como bien afirmó Veytia, ocho ventanas en el tambor proporcionan una intensa iluminación a la capilla.

La descripción que Echeverría y Veytia realiza de la capilla anexa al Sagrario es menos entusiasta, pero conviene conocerla para conocer la opinión que le mereció su edificio. De ella nos dice:

...su estructura es cuadrada, formando una cruz de ocho varas de cuadro; en los cuatro ángulos se unen las columnas que sostienen los cuatro arcos sobre que asienta la cúpula; dilatándose el terreno en el piso dos varas fuera de ella, cubiertas sus correspondientes bovedillas, que asientan sobre los mismos arcos y las paredes de su cuadro; en una de éstas, la puerta por donde se comunica con la otra capilla...y enfrente de ella el altar del sagrario...<sup>131</sup>

Pese a que esta capilla es mucho más pequeña que la de Jesús Nazareno, es muy interesante. Los arcos torales son de medio punto, dobles; se encuentran apoyados en pilastras de tres planos que dan paso a los brazos muy cortos que forman la cruz. De las pilastras arrancan trompas en cuyo vértice -resuelto con una concha- se levantan pechinas triangulares que apoyan la cornisa octogonal de la que se desplanta la cúpula con tambor, cubierta por una cúpula gallonada. Igual que en la capilla anterior, ocho ventanas en el tambor, iluminan el edificio, sólo en este caso no son "rasgadas", sino abocinadas y de cruz griega, repitiendo la planta de la propia capilla, como lo hace precisamente el vano que da lugar a la linternilla que remata la cúpula, aunque al exterior, la linterna adopta la forma de un octágono, cubierto por un cupulín.

<sup>131</sup> Mariano Fernández de Echeverría y Vaytia: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles..., t. II, p. 132.

“Cruz perfecta” en ambos casos, nos remiten a la Cúpula de la Roca en cuanto a su planta centrada, pero también al cuadrado como figura perfecta, en este caso vinculada con la ciudad santa de Jerusalén, pues según San Juan, “...es de advertir que la ciudad es cuadrada, y tan larga como ancha...”<sup>132</sup>

Esas mismas relaciones simbólicas se pueden establecer con la capilla de la Tercera Orden de San Agustín, la cual, como vimos, atribuyo a Cristóbal de Medina, aunque su dedicación se llevó a cabo el año de 1714.<sup>133</sup> Por desgracia, de esta obra sólo queda la portada, pero se sabe que también tuvo planta de cruz griega y cúpula octogonal.<sup>134</sup>

Ahora bien, en mi opinión, el templo que resulta más representativo del salomonismo en la Nueva España a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII es el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, monumento que, como dije antes, desde el punto de vista formal marcó un cambio en el desarrollo del barroco de la ciudad de México, pues como expliqué, gracias a su influencia, el uso de la columna salomónica se vio prácticamente desplazado de la arquitectura de la capital del virreinato. Ciertamente, los elementos formales que se utilizaron en ese importante monumento, parecen más tectónicos que decorativos, con lo que abre una nueva corriente dentro del estilo. No obstante, resulta ser un edificio profundamente intelectualizado en su simbolismo.

A pesar de la enorme importancia que tiene ese Santuario para la Historia de México, su proceso constructivo es todavía poco claro. Se inició en 1694 o 1695 y fue dedicado en 1709, pero los problemas se inician con su autoría. En una carta que envió Pedro de Arrieta al virrey marqués de Valero el año de 1720 solicitándole el nombramiento de maestro mayor de la Catedral y Real Palacio de México, el arquitecto declaró textualmente: “...así por aclamación en la mayor [fábrica] que en este tiempo se ha ofrecido, que es la de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, me eligieron para esta obra...”<sup>135</sup> pero como bien hizo notar Diego Angulo, existe una planta sin fecha firmada por José Durán, la cual, salvo por las nervaduras góticas, coincide fundamentalmente con el

<sup>132</sup> Apocalipsis: 21, 16.

<sup>133</sup> Francisco Sedano: *Noticias de México*, t. I, p. 31.

<sup>134</sup> Manuel Rivera Cambas: *México pintoresco, artístico y monumental*, t. II, pp. 218-219. Manuel Romero de Terreros: *La iglesia y convento de San Agustín*, p. 16.

<sup>135</sup> AGN (*Reales Cédulas Duplicados*: 63, fol. 93 r.- 94 r.), documento publicado por Heinrich Berlin: “El arquitecto Pedro de Arrieta”, pp. 83-85. Heinrich Berlin: “Artífices de la Catedral de México...”, pp. 32-34. Heinrich Berlin: “Three Master Architects in New Spain”, p. 376.

monumento, de manera que parece que fue Durán y no Arrieta el autor de la planta. Ahora bien, como señala Angulo, cabría la posibilidad de que se le encomendara a Pedro de Arrieta la dirección de la obra "...apenas comenzada, siéndole posible introducir algunas alteraciones y, sobre todo, dejar su huella en la traza de las portadas"<sup>136</sup>

Sin embargo, recientes investigaciones han proporcionado información que confunde todavía más el asunto de la autoría de la obra. Ciertamente, Joaquín Bérchez publicó que José Durán y Diego de los Santos

...fueron los arquitectos que, en el año de 1694, comenzaron las obras del santuario Guadalupano "siguiendo sus trazas y las disposiciones discurridas y que se discurrieron hasta su fenecimiento...y para ello pasaron sus casas y familias a dicho pueblo". Las trazas a las que se refiere el documento debieron ser con toda probabilidad ya las definitivas. Tradicionalmente atribuida a Pedro de Arrieta, quien personalmente afirmó haberla construido, la Basílica de Guadalupe debe considerarse - en cuanto a idea arquitectónica- obra de José Durán y Diego de los Santos, puesto que este último, en compañía del maestro cantero Feliciano Cabello contratada al siguiente año [o sea, 1695] las portadas y los pilares del nuevo templo. Arrieta pues, en fecha que se desconoce, se hizo cargo y culminó en 1709 una obra ya trazada y configurada arquitectónicamente en lo fundamental, aunque no se puede descartar que imprimiese a la obra algún nuevo giro compositivo durante su construcción.<sup>137</sup>

Con lo que tenemos un proyecto firmado por José Durán, un contrato otorgado por el propio Durán y Diego de los Santos y una escritura en la cual aparentemente figuran Diego de los Santos y Feliciano Cabello como autores de las portadas del templo. Aunque sería deseable tener a la vista los documentos que originaron toda esa información para poder llegar a conclusiones más certeras al respecto, parece que la única información segura es la que se refiere a que las obras del Santuario fueron comenzadas por José Durán y Diego de los Santos, puesto que incluso trasladaron "...sus casas y familias..." a la Villa. En cuanto al contrato de las portadas, por más que sería lógico que las realizaran los arquitectos mencionados, puesto que, por lo menos Diego de los Santos ya se encontraba en el Santuario, nada nos dice que realmente se haya hecho efectivo el contrato. Por otro lado, por exagerada que haya podido ser la afirmación de Pedro de Arrieta, es un hecho que en

<sup>136</sup> Diego Angulo Iñiguez: *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 528.

<sup>137</sup> Joaquín Bérchez: *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, p. 135. Lamentablemente el autor no cita sus fuentes.



algún momento de su construcción tuvo que participar en la obra, pues además, como ha mostrado Rogelio Ruiz Gomar, parece que Arrieta y De los Santos fueron amigos: don Pedro fue testigo de don Diego en su tercer matrimonio.<sup>138</sup>

Ahora bien, desde el punto de vista artístico, la obra a través de la cual podemos conocer la tendencia estilística de Diego de los Santos, “el Mozo”<sup>139</sup> (que es quien debió participar en la Colegiata) y Feliciano Cabello es el templo de San Francisco de la ciudad de México, construido de 1710 a 1716.<sup>140</sup> Las portadas, concluidas en 1714 y realizadas por los canteros Lucas y Loaysa, muestran el perfil artístico de los arquitectos. Como bien las describió Eduardo Báez, ambas

...eran semejantes excepto en algún detalle. Los arcos de ingreso, semioctogonales, concuerdan con sus contemporáneos de la Colegiata de Guadalupe y de la Inquisición, enlazándose dentro de la modalidad barroca que Angulo considera el triunfo del octágono. De cada lado de la puerta se dispusieron dos columnas de estrias móviles y tercio inferior recubierto de tarjas y follaje.

Ingeniosamente, las estrias entre cada par se mueven en sentido opuesto, para dejar la sensación de un equilibrio dinámico. En el segundo cuerpo se mantiene la misma disposición de las columnas, pero el fuste se transforma en una espiral recubierta con hojas de acanto. En los nichos del cuerpo bajo estaban las esculturas de San Francisco y Santo Domingo y en los del cuerpo alto San Antonio y San Buenaventura. En el centro un relieve con la Concepción llevada en hombros por San Francisco, a diferencia de la portada lateral cuyo relieve representaba la impresión de las sagradas llagas a San Francisco. Remataban el conjunto dos esculturas de ángeles y los escudos de San Francisco y Santo Domingo. En la ventana del coro se repite el octágono. Un dintel apoyado en dos ménsulas y un pequeño relieve de la Concepción daban el toque final a esta portada.<sup>141</sup>

Ciertamente, la presencia del octágono en las portadas de esa iglesia, nos fuerzan a relacionarla con la Basílica de Guadalupe, sin embargo, desde el punto de vista formal, la presencia de las columnas entorchadas y salomónicas nos remiten también a la escuela de Cristóbal de Medina, incluso en la tipología de los soportes: tritóstilos y con un helicoide decorado solamente en las gargantas. Asimismo, la composición, planimétrica y en sentido

<sup>138</sup> Rogelio Ruiz Gomar: “Diego de los Santos y Avila: un nombre para dos arquitectos”, p. 63.

<sup>139</sup> *Ibidem*, pp. 57-69. El Mtro. Rogelio Ruiz Gomar descubrió la existencia de dos arquitectos con el nombre de Diego de los Santos: padre e hijo. El padre sería el maestro a quien nos referimos en el primer capítulo.

<sup>140</sup> Eduardo Báez Macías: “Noticias sobre la construcción de la iglesia de San Francisco de México (1710-1716)”, pp. 31-42. Diego de los Santos se hizo cargo de las obras de 1710 a 1712 en que falleció y lo sustituyó Feliciano Cabello hasta la conclusión del edificio.

<sup>141</sup> *Ibidem*, pp. 41-42.



ascensional, se encuentra mucho más relacionada con el tipo de portadas de fines del siglo XVII que con el Santuario de Guadalupe, de la cual, las portadas del templo de San Francisco, también se alejan por su sentido decorativo.

En las obras de Pedro de Arrieta, en cambio, encontramos una relación mucho más estrecha con el Santuario Guadalupano, pues no únicamente se trata de la presencia del octágono, sino de otro tipo de recursos arquitectónicos y compositivos: una de las grandes novedades de la portada de la Basílica es precisamente su planta semiexagonal, aunque, en cambio, su alzado no es ascensional, sino tendiente a la horizontalidad, de la que apenas escapa gracias a los remates. Además, los recursos ornamentales fueron sustituidos por la multiplicación de soportes y, finalmente, lo más obvio: la carencia total de salomónicas.

Como he dicho en otro estudio,<sup>142</sup> en las portadas de los monumentos construidos por Pedro de Arrieta podemos encontrar, a mi juicio, tres grupos: el primero, lo constituyen aquéllas que conservan muy claramente la tradición del siglo XVII en su sentido ascensional, logrado a base de los dos recursos ya tradicionales en ese momento, a saber, la disminución de elementos estructurales en los registros superiores y los frontones abiertos. A este grupo pertenecerían la iglesia de Santiago Tuxpan (hacia 1716), el templo de la Profesa (1714-1720) y la capilla de Animas de la Catedral de México (1720-1721).

En el segundo grupo estarían aquellas portadas que consiguen sentido ascensional a base de un peraltado frontón a manera de remate, como se conserva en las portadas laterales del templo de Corpus Christi (1720-1724) y en Santa Teresa la Nueva (1701-1714).

El tercer grupo, sin duda, es el más interesante, pues en él, más que un sentido ascensional, existe el deseo de señalar la importancia de la portada y, para ello, Arrieta prefirió el mismo número de soportes en los dos registros, con la peculiaridad de multiplicar el número tradicional de ellos. Así, en el Palacio de la Inquisición (1732-1736) utiliza en el primer cuerpo cuatro columnas colocadas en pares con un intercolumnio estrecho, flanqueando el vano de ingreso, más cuatro pilastras enmarcándolas. En el segundo cuerpo la solución fue utilizar ocho pilastras. Su planta, además, produce efectos de clarooscuro, distintos a los conseguidos en la arquitectura barroca seiscentista.

---

<sup>142</sup> Martha Fernández: "Pedro de Arrieta y la arquitectura del barroco mexicano", p. 53.

Pero a estos elementos debemos añadir otros empleados por el arquitecto Arrieta: en primer lugar, el hecho de que nunca utilizó la columna salomónica. Sus portadas son un juego entre columnas y pilastras, preferentemente sin ornamentación; sus pilastras poseen apenas un simple cajeadado. De este modo las encontramos en el Palacio de la Inquisición, en la iglesia de Santiago Tuxpan, en el templo de Santa Teresa la Nueva y en la capilla de Animas de la Catedral.

Sus columnas, en cambio, son desnudas, con excepción de las del segundo cuerpo del templo de La Profesa, que lucen abundante ornamentación en el primer tercio y son estriadas, como estriadas son también las del primer registro. Incluso sus capiteles son sencillos: los prefirió dóricos, con excepción nuevamente de La Profesa y de la Inquisición, que son corintios.

De este modo, desde el punto de vista estilístico, parece más fácil relacionar por lo menos las portadas del Santuario de Guadalupe con el arquitecto Pedro de Arrieta. Sin embargo, nada es definitivo mientras no se conozca información más precisa, pues a pesar de todo lo argumentado, pudo suceder que el arquitecto Arrieta no "inventara" las soluciones formales del Santuario, sino que en él aprendiera y que, por su parte Diego de los Santos y Feliciano Cabello obedecieran, en San Francisco, indicaciones expresas de los frailes, aunque no estuvieran cerca de su interés artístico.

Pero independientemente de esta historia, se encuentra, contundente, la presencia de la Basílica de Guadalupe como resultado de una cultura simbólica. El proyecto que conocemos, firmado por José Durán, nos muestra un edificio de planta rectangular dividida en tres naves paralelas, de cinco tramos cada una, separadas entre sí por medio de machos de columnas. Su crucero se encuentra exactamente al centro. La portada presenta un vano semiexagonal con paramentos laterales mixtilíneos y torres -en los extremos- de planta octogonal, en tanto que el testero adopta la forma de tres arcos rebajados. En las bóvedas se alternan las vaídas con las de nervaduras de ocho puntas. Su cúpula, por supuesto, es de forma octogonal. De acuerdo con Diego Angulo, la planta del templo

...responde al tipo bramantesco de gran cúpula central y una torre en cada ángulo, adoptado por Juan de Herrera en la catedral de Valladolid y por Francisco de Herrera el Mozo en la basílica del Pilar de Zaragoza, si bien, en Guadalupe, se conservan del

famoso proyecto del arquitecto de Urbino para San Pedro de Roma las cuatro cúpulas que rodean la central. Las proporciones de la planta son además bastante cuadradas, pues las tres capillas del testero son adiciones del siglo pasado. De todas formas, comenzada a labrar pocos años antes de la iglesia del Pilar de Zaragoza...tal vez fuese la que sugiriese la adopción de este tipo de templo. Recuérdese también que, aunque sólo en parte realizado, fue el de las catedrales de México y Puebla.<sup>143</sup>

El conjunto es, entonces, una planta céntrica con una portada semiexagonal y torres de planta octogonal. En las cubiertas se combinan el círculo, el octágono y las bóvedas de nervaduras. De estas últimas, Diego Angulo ha dicho que "su trazado es tan puramente gótico que, salvo la falta de algún nervio ligadura, tal vez omitido por olvido que de propósito, casi podrían figurar en cualquier templo de aquel estilo",<sup>144</sup> aunque su presencia puede explicarse quizá por la recuperación de formas de estilos más antiguos que hemos venido viendo a lo largo de este estudio.

Como afirmó Diego Angulo, con excepción de las bóvedas de nervaduras, transformadas en cubiertas de aristas, el templo que conservamos tiene la misma disposición, con lo que su sentido simbólico, en esencia se mantuvo, el cual se completa con la fachada. De ella, el autor citado afirmó:

la portada...luce en el centro de la fachada sin más encuadramiento que las lejanas torres octogonales de las esquinas. Su mismo gran resalto obligaba a decorar su espesor, y el arquitecto ha dispuesto en su chaflán o plano oblicuo una nueva calle, creando así a la portada una planta trapezoidal saliente...El amor al octágono, tan manifiesto en la planta de la puerta, triunfa también en el resto de la fachada. Sus torres, como hemos visto, son octogonales, y el gran arco de ingreso es semiocogonal...el entablamento aparece resaltado en el segundo cuerpo sobre cada una de las columnas...Según el modelo tradicional, preside, por último, la portada un gran relieve que, con los de las puertas laterales, representan tres apariciones, considerándose la cuarta la pintura original.<sup>145</sup>

Como bien afirma Angulo,<sup>146</sup> el tipo de planta de la portada es la opuesta a las abocinadas anteriores y, desde luego, aunque frontal, abandona la planimetría de las empleadas a fines del siglo XVII, mientras que el semiexágono que la constituye puede

<sup>143</sup> Diego Angulo Iñiguez: *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, p. 528.

<sup>144</sup> *Ibidem*, t. II, p. 529.

<sup>145</sup> *Ibidem*, t. II, p. 530.

<sup>146</sup> *Idem*.

situarse también en las figuras poligonales adscritas al círculo, con lo que se refuerza el sentido salomonista del santuario.

En alzado, como dije antes, la portada abandona también el sentido ascensional de las obras anteriores y tiende más bien a la horizontalidad. Al multiplicar los soportes, necesariamente los intercolumnios disminuyeron su anchura (según la tendencia observada antes) y con ello, podemos decir que el efecto general que se consiguió en la obra, es el de intenso claroscuro y de gran riqueza tectónica.

Con todo esto tenemos un edificio que recrea un Templo de Salomón derivado de la combinación entre la tradición que identificó al Templo con la Cúpula de la Roca (por su planta centrada) y la lectura de los textos bíblicos que, como vimos, llegaron a concebir al edificio de planta longitudinal.

Desde luego para fundamentar con mayor consistencia esta hipótesis, sería necesario profundizar más en lo que la cultura barroca novohispana puede aportar en este tema y en los textos que inspiraron tanto las plantas céntricas como las formas poligonales, sin embargo me parece que ésta puede una manera de explicar no sólo “el triunfo del octágono” sino la arquitectura salomónica de la Nueva España ya no únicamente a partir del soporte, sino como un conjunto de elementos integrados al mismo sentido simbólico: espacios, cortinajes, tabenáculos exentos, los reiterados proyectos de cuatro torres, los claustros para cerrar en “cuadro” la Catedral de México, etcétera. Además, sería una vía para comprender mejor las propias formas barrocas, más allá de una interpretación casi mecánica de modelos europeos, como resultado de una conciencia clara del mensaje estético y simbólico que querían transmitir y los lenguajes formales que podía y deseaba utilizar para conseguirlo.

## CONCLUSIONES

### UNA VERSION DE LA HISTORIA DEL PROCESO

#### **La columna salomónica en tiempos del manierismo**

Después la última destrucción del Templo de Jerusalén por las tropas del emperador Tito, en el año 70 D. C., en el mundo cristiano surgió toda una cultura alrededor de la concepción arquitectónica del Templo de Salomón y con ella, leyendas y tradiciones que dieron como resultado una serie de reconstrucciones ideales de aquel legendario edificio que, según los textos bíblicos, fue proyectado por Dios.

En ellas tuvieron lugar desde elementos ornamentales, hasta la presencia del oro que lo recubría, pasando, lógicamente, por su concepción espacial y los soportes que lo constituían. Es por tanto en esa historia de reconstrucciones imaginarias en la que se sustenta la importancia simbólica y formal del que ha sido el eje de este estudio: las "columnas salomónicas", así llamadas por haber pertenecido, según una leyenda cristiana quizás surgida en la Epoca Medieval, precisamente al Templo de Salomón. Su identificación se estableció de un modo muy especial con las columnas del pórtico que Dios mismo bautizó con los nombres de Jachín y Boaz.

Al parecer la primera ocasión que se utilizó ese tipo de soportes fue hacia el año 332 D. C., cuando el emperador Constantino eligió las seis que ya se encontraban en Roma, para levantar el Tabernáculo de un templo cristiano. A esas seis columnas se agregaron otras seis





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

que fueron obsequiadas por Eutyquio, Exarca Bizantino de Rávena, por lo que en Roma llegaron a existir doce soportes helicoidales, de los cuales, en la actualidad, uno se encuentra perdido.

Por todas esas circunstancias, si en el campo del estudio de la Historia es posible hablar de paradigmas, es precisamente en el momento en el que se concibió la idea de que los soportes helicoidales que se encontraban en la Basílica de San Pedro de Roma habían pertenecido al Templo diseñado por Dios. Por lo tanto, al menos en teoría, esos fustes constituyen el modelo paradigmático de las columnas salomónicas, muy especialmente aquella conocida como Columna Santa, pues su cualidad de divina se duplicó al habersele concedido, además, el privilegio de haber sido el soporte en el cual se apoyaba Jesús cuando predicaba en el Templo.

Las características formales de esas columnas se pueden resumir en los siguientes aspectos: son de mármol, de una sola pieza y de una altura de 4.75 m. Poseen cinco espiras divididas en cuatro secciones, en las cuales se alternan estrias helicoidales y amocillos con guías de vid. Su imoscapo se encuentra cubierto por hojas de parra. Los senos son redondeados y las gargantas amplias, en vista de que la proporción entre unos y otras es equilibrada, su perfil es ondulante. Aunque en detalle esas columnas no son exactamente iguales entre sí, sus diferencias no son formales, sino de decoración: poseen diversos motivos y, sobre todo, una talla diferente.

Como puede suponerse, de todas, la Columna Santa sería la que ejercería mayor influencia entre los artistas, sin embargo, el hecho de haber tenido por buenas las tradiciones en torno al origen divino de esos fustes, no los obligó a copiarlos literalmente, sino que, precisamente como artistas que eran, partieron de su concepción formal para ir desarrollando una historia propia en torno al perfil tipológico de las columnas salomónicas. Curiosamente, a pesar de que esos soportes son tectónicos y a que fueron utilizados temprano en la fábrica de un tabernáculo, no fue en la arquitectura, sino en la pintura, donde dio comienzo esa historia.

Desde luego, al principio los soportes reproducidos derivaron de las columnas vaticanas, de las cuales, más que su decoración y el número de espiras, se conservó el perfil ondulante, como se observa en "La entrada de Herodes en Jerusalén" y la "Profanación del

Templo por las tropas romanas” que Jean Fouquet realizó hacia 1470-1475, para ilustrar la traducción francesa de las Antigüedades Judías de Flavio Josefo.

Pero la importancia del soporte helicoidal en el mundo moderno comenzó a crecer y a adquirir legitimidad a partir de que Rafael lo representara, el año de 1515, en dos de los cartones que realizó para elaborar dos series de tapices para el Vaticano, las escenas en las que incluyó ese fuste fueron: “La Curación del parálítico” (de la serie Hechos de los Apóstoles) y “La presentación de Jesús en el Templo” (de la serie La Vida de Cristo). Por supuesto, sus modelos fueron las columnas conservadas en el Vaticano y, por lo tanto, su perfil es ondulante.

Todavía con un interés en seguir de cerca los modelos paradigmáticos, encontramos a Guilio Romano, discípulo de Rafael, quien en 1520 pintó en la Sala de Constantino del Vaticano, “La donación de Roma al Papa Silvestre I”. En este caso, podría pensarse que el tema y el sitio donde tendría que representar esa escena se prestaban para no salirse demasiado de la tipología de los legendarios soportes, sin embargo, es probable que todavía para ese artista fuera importante mantenerse cerca de ellos, pues en el cuadro que representa “La Circuncisión”, conservado en el Museo del Louvre, Romano presenta columnas salomónicas todavía más cercanas a los modelos vaticanos, que las del propio Rafael.

Con un acercamiento a ellos todavía mayor, que puede calificarse de arqueológico, es asimismo la “Columna Santa” que reprodujo Francisco D’Ollanda, entre 1539 y 1541 en una de las láminas de un códice de dibujos que Elías Tormo publicó bajo el título de Os disenhos das Antigualhas que vio Francisco D’Ollanda, pintor português, en este caso, la columna aludida está literalmente copiada de la del Vaticano, a la que agregó la figura de Cristo apoyado en ella frente a dos personajes que lo miran con atención, con lo que además representa la leyenda que dio origen a su nombre.

Pero los tiempos cambiaban. Los humanistas católicos que surgieron con la Contrarreforma, especialmente a partir del Concilio de Trento (1545-1563), ciertamente encontraron en las columnas vitíneas uno de los modelos paradigmáticos que necesitaban en su búsqueda de formas alejadas de las tradicionales y paganas que hasta ese momento había proporcionado el arte grecorromano y ello contribuyó a su difusión. Sólo que con el movimiento artístico que hoy llamamos manierismo, los artistas, más que seguir los modelos

vaticanos, parece que se esforzaron por alejarse de ellos, lo que trajo como consecuencia una serie de cambios en la tipología de esos soportes.

Ya desde 1519-1520 encontramos ejemplos como "El Niño Jesús discutiendo con los Doctores en el Templo" de Ludovico Mazzolino, en el cual se representa un templete sostenido por dos pilares y dos columnas salomónicas tan blancas que parecen simplemente siluetas con el objeto de destacar su perfil. En este caso, todavía es la ondulación del fuste lo que destacó el autor, pero ésta ya no es regular, como en los modelos originales, sino por el contrario, cada una de sus tres ondulaciones son irregulares.

Pero sería sin duda con Giorgio Vasari con quien se iniciaría de manera definitiva un alejamiento real de los modelos del Vaticano. En los frescos del salón del Palazzo de la Cancillería de Roma: "Paulo III distribuye los honores" y "Nombramientos de Cardenales por León X", del año de 1546, Vasari representó columnas irreales y fantásticas y lo más notable es que él ya no insistió en el perfil ondulado, sino en la torsión del fuste, con lo que consiguió -tal vez por primera vez- un perfil giratorio. Lógicamente, al ser sus fustes propiamente pictóricos y caprichosos, sus espiras no son regulares -ni pretendieron serlo-, sino que transmiten la idea de columnas para nada realizables arquitectónicamente, aunque en la obra simulen sostener una techumbre. Es importante además, hacer notar que en la obra titulada "Paulo III distribuye los honores", las columnas tienen diferenciado el primer tercio, es decir que son columnas tritóstilas.

Ya iniciado el proceso diversificador del soporte salomónico, su desarrollo tipológico quedó sujeto, más que a ningún modelo, a la imaginación de los artistas. Y en este sentido, un digno representante fue el pintor Paolo Veronese, de quien se conservan varias obras en las que utilizó el soporte salomónico para sus ilusorios fondos arquitectónicos. Ellas fueron, en Venecia: "El Triunfo de Mardoqueo", en la techumbre de la iglesia de San Sebastián (1556); "El martirio de San Sebastián", en el friso del mismo templo veneciano (1556); el "Triunfo de Venecia", en el techo de la Sala del Consejo Mayor del Palacio Ducal (1584) y, "La Anunciación", en la techumbre de la capilla del Rosario del templo de San Giovanni e Paolo (1568). Finalmente también: "La Giustiniani Barbaro e la nutrice al balcone", en la Stanza dell'Olimpo de la Villa Barbaro de Maser (1561). La intención arquitectónica de las columnas representadas por el Veronese en todas esas obras

es evidente y en algunos casos, como las pinturas de la iglesia de San Sebastián de Venecia, lo consigue utilizando el mismo recurso que había empleado Vasari: destacando el perfil giratorio de las columnas.

Ahora bien, es importante darnos cuenta de que esas modificaciones en la representación de los soportes no es solamente un cambio de gusto, sino un viraje en la conceptualización de los soportes salomónicos y en sus posibilidades plásticas, aunque su sentido simbólico fuera el mismo, como lo demuestra el hecho de que Vasari transmitiera la idea de un Paulo III como sucesor de San Pedro, nuevo Salomón, en la obra citada anteriormente.

Claro es que precisamente por su importancia simbólica, los modelos vaticanos no perdieron su prestigio, de hecho, esos legendarios fustes seguían siendo los paradigmas a seguir, aunque los cambios conceptuales habían llevado a los artistas a ensayar nuevas soluciones formales que los expresaran, sin que todavía en ese momento pueda hablarse del nacimiento de modelos nuevos.

Por ello, por ejemplo en muebles, fue frecuente el uso de columnas ondeantes de carácter decorativo, como sucedió con algunos escritorios españoles denominados bargueños, del siglo XVI, entre los que podemos mencionar uno que se encuentra en una colección particular de Madrid, estudiado por María Paz Aguiló, y otro que se encuentra en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México.

Asimismo, todavía en 1555 Luis de Vargas utiliza el fuste ondulante en una importante pintura, al parecer la primera con columnas salomónicas dentro de la pintura española: "La presentación de Jesús en el Templo", que se encuentra en el retablo de la Capilla del Nacimiento de la Catedral de Sevilla. Aunque, ciertamente, las columnas del Vaticano fueron sólo una referencia, pues Vargas dividió el fuste en sólo dos partes (en lugar de las cuatro de las vitíneas), prescindió de las estrias helicoidales, sustituyó el capitel compuesto por uno jónico y dio a sus senos volúmenes irregulares.

También ondulantes son los helicoides que el propio Luis de Vargas empleó en la "Purificación" que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, aunque al dividir nuevamente la caña en dos secciones, vuelve a apartarse de las columnas vitíneas.

Pedro de Campaña también utilizó columnas ondulantes, pero, como las de Luis de Vargas, su fuste se encuentra dividido solamente en dos partes por un anillo de hojas en la parte central. Así las encontramos en "Los Desposorios" y "La Coronación de la Virgen", del año de 1557, tablas que aún se conservan en el retablo mayor del templo de Santa Ana de Triana, en Sevilla.

En cambio, en los frescos del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, Pellegrino Tibaldi prefirió salomónicas de perfil giratorio, pero en este caso son -como las de una de las obras de Giorgio Vasari- tritóstilas, pues tienen el primer tercio diferenciado por estrías helicoidales. Las pinturas a las que me refiero son: "La presentación de María", "Jesús entre los Doctores", "Los Desposorios" y "La expulsión de los mercaderes del Templo", del año de 1588.

Desde el punto de vista de la función que las columnas pintadas cumplieron, amén de la simbólica, cabe destacar que nada tuvo que ver la forma concreta de los fustes. De manera que entre las que podríamos decir que simulan mejor la pretensión de cumplir la función de soportes arquitectónicos con cañas ondulantes se encuentran las obras de Jean Fouquet, de Ludovico Mazzolino, de Francisco D'Ollanda, de Luis de Vargas y de Pedro de Campaña, así como "La Curación del Paralítico" de Rafael y las obras de Giulio Romano. Entre las columnas de fuste giratorio que pretenden cumplir esa misma función están las de Giorgio Vasari y Paolo Veronese.

En los grabados ocurrió un fenómeno todavía más complejo, pues ciertamente en ellos se representaron tanto columnas ondulantes como giratorias, sólo que, como muchos de esos grabados derivaron de pinturas, resulta que los modelos que utilizaron para dibujar los fustes ondulantes ya no fueron los vaticanos directamente, sino precisamente las interpretaciones que de ellos dieron los pintores. En tanto que, los soportes giratorios, siguieron la misma línea imaginativa y creativa que se mostró en la pintura.

Así por ejemplo, el grabado que representa a "San Pedro y San Juan curando al paralítico en la puerta del Templo" del Parmigianino, parece derivar del cartón de Rafael que posee el mismo tema, pero reinterpretando el soporte helicoidal que en el caso del grabado, más que seguir el modelo vaticano o rafaelesco, da la impresión de ser una abstracción de



ambos: una columna limpia, desnuda y sin divisiones, mientras que sus senos son redondeados y sus gargantas amplias pero poco pronunciadas.

En un caso similar, pero con un apego mayor a la pintura que le sirvió de modelo, se encuentra "Constantino presentando la ciudad de Roma a la Mirada Divina", de Giovanni Battista Franco, que sin duda derivó de la obra de Giulio Romano titulada "La donación de Roma al Papa Silvestre I"; en el grabado, las salomónicas parecen copia fiel y literal del fresco vaticano, pero no de las columnas arquitectónicas que lo inspiraron.

En cuanto a las columnas que muestran el fuste retorcido, hubo algunas que recuerdan las de Giorgio Vasari, como la de Cornelius Cort, que representa "La Ultima Cena": como en la obra del italiano "Paulo III distribuye los honores", las columnas son tritóstilas, con el primer tercio marcado por estrías helioidales, mientras que los otros dos se desarrollan en un helicoide irregular, cubierto de ornamentación, que disminuye su grosor conforme alcanza altura: son ciertamente fantasiosas, pero a diferencia de las representadas por Vasari, sus espiras son más amplias.

A esas sucesivas reinterpretaciones, se deben agregar, las creaciones de los propios grabadores que multiplicaron las posibilidades de representación del soporte helicoidal y del Templo de Salomón en su conjunto, lo que se vio favorecido por la libertad creativa nacida con el manierismo. En este fenómeno plástico, es interesante observar cómo va dejando de existir una verdad única, un modelo, un paradigma, para derivar en muchas posibilidades que se convierten en propuestas solamente.

Y propuesta sería lo que presentó Iácome Vignola en su tratado titulado Regla de los Cinco Ordenes, que se publicó por primera vez hacia 1562 y en versión española el año de 1593. Sin explicar su contexto arquitectónico, pero seguramente como respuesta a la inquietud que privaba en el ambiente en torno a las reconstrucciones del Templo de Salomón y la posibilidad de que a él hubieran pertenecido las antiguas columnas que se encontraban en el Vaticano, explica la manera de convertir las columnas rectas en torcidas "...a semejanza de aquéllas que están en Roma en la Yglesia de San Pedro..." Su importancia es capital, pues por primera ocasión Vignola explicaba cómo conseguir un helicoide con características geométricas y por lo tanto arquitectónico. Propuso una columna de diecisiete módulos, que dan un total de seis vueltas o espiras, esto es, una más de las que tienen las columnas

vaticanas, pero para el tratadista esos fustes no constituían un dogma a seguir (a pesar de su origen divino), sino solamente una propuesta que se podía modificar, de manera que al pie del dibujo aclaró que “el círculo pequeño” que estaba en la parte inferior de la lámina indicaba “las vueltas que se desea tenga la columna”. Ciertamente con esa observación, simplemente codificaba lo que ya los pintores habían iniciado en la práctica: una libertad para diseñar y crear, quizá por ello, sin que Vignola se lo propusiera, se convirtió en el segundo gran modelo a seguir en el desarrollo tipológico del soporte salomónico.

Desde el punto de vista formal, es asimismo importante hacer notar que, aunque los pintores ya habían ensayado el fuste giratorio -como vimos antes- fue gracias al tratado de Vignola que se pudo realizar en la arquitectura y en la retabística. Por lo tanto, a partir de ese momento, podemos hablar de dos modelos arquitectónicos para el fuste helicoidal: el vaticano (de perfil ondulante y cinco espiras) y el vigolesco (de perfil giratorio y seis espiras).

Asimismo, es preciso aclarar que, al no haber incorporado la columna helicoidal en ningún orden arquitectónico conocido, ni haberlo constituido en un orden nuevo, como bien afirma Juan Antonio Ramírez, a partir de Vignola ese soporte se convirtió precisamente en un elemento desintegrador de los órdenes clásicos. Como consecuencia, la libertad creadora vino a constituirse prácticamente en un nuevo paradigma a seguir.

No obstante, a pesar de su importancia, el tratado de Vignola no se aplicó de inmediato a la arquitectura, de hecho, sería en otro tipo de obras donde manifestaría su influencia. Tal es el caso del sagrario de la Catedral de Sevilla, realizado de 1593 a 1596 por el platero cordobés Francisco de Alfaro. Por su fechamiento, es claro que se realizó apenas apareció la traducción castellana de la Regla de los Cinco Ordenes su presencia es clara: las salomónicas poseen seis espiras y su perfil es giratorio. Aunque también ese sagrario parece anticipar formas barrocas, pues las gargantas se encuentran recorridas por una guía ornamental, lo que, sin duda nos recuerda el tratado de Juan Caramuel, publicado casi un siglo después.

Claro que aunque así contada, la historia parece fácil, en realidad no lo fue tanto. La polémica por aceptar la leyenda de que el Templo de Salomón hubiera tenido columnas helicoidales y, por lo tanto, pudieran emplearse en los edificios, llegó a los tratadistas. De

esa polémica han dado cuenta otros estudiosos, de manera que aquí solamente recordaré la postura de Pablo de Céspedes, quien gracias a un Discurso sobre el Templo de Salomón, que escribió en 1604, al parecer se convirtió en el primer teórico del soporte salomónico y, según parece, también en el antecedente directo de uno de los tratadistas de lo salomónico más importantes: fray Juan Ricci.

Pablo de Céspedes acepta que las columnas vitíneas del Vaticano pertenecían al Templo de Salomón y, por lo tanto, era perfectamente factible que en los edificios se utilizaran columnas de ese tipo. No obstante, parece que todavía consideró necesario incluirlas en el sistema de órdenes clásicos, de manera que Céspedes afirma que esos soportes pueden considerarse corintios y piensa que su origen puede ser vegetal: palmas atadas, haciendo la identificación filológica de "palma" con "columna", y su torsión la explica por "...el gran peso del edificio..." que tenían que cargar, lo que provocaba que las palmas "...se combasen á un lado y a otro..."

Con estas afirmaciones, tenemos la primera teoría -conocida hasta ahora- acerca de los soportes helicoidales. Aunque justo es decir también que -como afirma Juan Antonio Ramírez-, tanto Filarete como Wendel Dietterlin también habían concebido un origen arbóreo a ese peculiar soporte.

Ahora bien, de todos modos, el interés salomonista no se centró únicamente en el fuste helicoidal y sus diversas maneras de concebirlo, sino que formaba parte de las reconstrucciones ideales del Templo de Salomón en su conjunto. En ese sentido es muy representativa la arquitectura del mundo hispánico, que mostró en aquel momento menos interés por el soporte y, en cambio mostró una gran preferencia por interpretar las fuentes para levantar lo que serían ciertamente reconstrucciones ideales del Templo. Tal fue el caso del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, construido de 1563 a 1584, bajo la dirección de Juan Bautista de Toledo hasta el año de 1567, y por Juan de Herrera, hasta su conclusión. Como ha demostrado George Kubler, el plan seguido fue proporcionado por Juan Bautista Villalpando, tratando de conseguir una reconstrucción del Templo salomónico.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Juan Bautista Villalpando publicó en Roma, el año de 1604 un tratado, en el cual propuso una de las reconstrucciones más importantes del Templo de Salomón: De Postrema Ezechielis Prophetæ Visione que correspondió al segundo tomo

En la Nueva España ocurrió algo parecido. Elena I. Estrada de Gerlero ha demostrado que el interés salomonista estuvo presente en los programas arquitectónicos de los conventos del siglo XVI, como sin duda lo estuvo en el proyecto de Claudio de Arciniega para construir la Catedral de México con cuatro torres, siete puertas y, al parecer, cuatro claustros procesionales (cuyo antecedente directo se encuentra en el monasterio de El Escorial).

El lenguaje artístico utilizado en la Nueva España, a partir de 1559 en que Claudio de Arciniega levantó el Túmulo Imperial a la memoria de Carlos V en la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de México fue el que corresponde a la modalidad que en la actualidad se conoce como manierismo, germen del largo proceso que fue conformando la tradición arquitectónica local.

En esta modalidad, Jorge Alberto Manrique reconoce dos momentos: el primero, que denomina manierismo "strictu sensu", que es el momento en el cual se aplican con mayor cuidado las reglas del arte clásico y los preceptos codificados por los tratadistas; la segunda etapa que califica de manierismo "avanzado", es aquella en la cual se pone en crisis definitivamente el ideal de perfección del Renacimiento italiano, que provoca la violación de las reglas para sobrepasarla y se acerca a las soluciones y formas que después se emplearían en el barroco.

Estas dos etapas del manierismo también se desarrollaron en la Nueva España, aunque sus resultados fueron muy diferentes a los europeos, de manera que, ciertamente, puede definirse como manierismo novohispano. Aunque es muy difícil precisar fechas, se puede decir que la primera etapa del manierismo novohispano iría de 1559 hasta los años treinta del siglo XVII, aunque su periodo de consolidación se daría a partir de los años setenta del siglo XVI. La segunda etapa, en cambio, correría de los años treinta a los años setenta del siglo XVII.

Desde el punto de vista formal, la primera etapa del manierismo novohispano es un momento de experimentación, de ir adoptando formas nuevas, combinándolas con las tradicionales, e ir adaptando todo a circunstancias concretas -unas veces por gusto y otras

---

de la obra titulada Ezechielem Explanations et Apparatus Verbis ac Templi Hierosolymitani, escrita por el propio Villalpando y Jerónimo Prado, y publicada también en Roma, entre 1596 y 1604.

por necesidad-, para ir iniciando el proceso de conformación de la arquitectura novohispana. Como bien afirma Jorge Alberto Manrique, en esa etapa reconocemos formas manieristas que después se perderán y otras, igualmente manieristas, permanecerán incluso hasta el barroco, son dice "las que ganan la partida". El sustento teórico que los arquitectos tuvieron en ese momento fueron los tratados de arquitectura, cuya lectura, desde luego no fue literal: tomaron de ellos lo que les convino o lo que les agradó, pero siempre interpretándolos; fueron su punto de partida, pero no su dogma.

Los edificios más representativos de ese momento artístico son, indudablemente, las primeras catedrales novohispanas, las cuales, en medio de su pretensión de modernidad, muestran características que manifiestan los ensayos formales propios de la época. Todavía no se establecía, por ejemplo, el número de naves que debía de tener una catedral moderna en la Nueva España, de manera que las catedrales de Mérida y Guadalajara tuvieron solamente tres; en tanto que la de México fue proyectada originalmente de siete naves y al final ésta y la de Puebla terminaron con cinco naves.

Los soportes preferidos en el interior fueron los machos de columnas, como los que poseen las catedrales de México, Puebla y Guadalajara; pero también se experimentó con soportes cilíndricos de gran anchura, como en la catedral de Mérida. También fue posible emplear capillas con hornacinas en los muros extremos, como en la de Guadalajara, o paramentos divididos en tramos por soportes, como en Mérida.

En las catedrales de tres naves, éstas quedaron a la misma altura, en cambio, en las de cinco, los proyectos originales contemplaban las tres naves centrales a la misma altura y las de capillas, un poco más bajas.

Las techumbres también fueron variadas: la catedral de Guadalajara se cubrió con bóvedas de nervaduras con terceletes, a la manera gótica tradicional; en la de Mérida, aunque también se utilizaron nervaduras, éstas se enlazaron de manera ortogonal. Finalmente, las catedrales de México y Puebla tenían contempladas en el siglo XVI, techumbre de madera.

Tampoco se decidía si las catedrales tendrían o no cúpulas: mientras la de Mérida la tuvo, los proyectos de las de México y Puebla no la contemplaban.



En cuanto a las portadas, podemos decir que todas fueron de un solo cuerpo, en las que encontramos un vano de ingreso de medio punto, flanqueado por columnas o pilastras de tendencia clasicista, entablamento recto o marcando las salientes de los soportes, y con frecuencia rematada por un frontón.

### **La columna salomónica en tiempos del cambio: el protobarroco español y el eclectisismo novohispano**

Todavía a principios del siglo XVII, el soporte salomónico seguía permaneciendo más bien en el gusto de los pintores, quienes en realidad continuaron, por un lado, tomando como modelos las columnas vitíneas y, por el otro, aprovechando las posibilidades pictóricas de esos fustes para crear helicoides fantásticos, aunque en ellas se puede notar la influencia del tratado de Vignola. En este último caso se encuentran, por ejemplo, "La Presentación de Jesús en el Templo" del francés Sebastián Bourdon (1616-1671), conservada en una colección particular, y "Alejandro Magno en el Templo de Jerusalén" de Sebastiano Conca, que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid. En la primera, dos voluminosos, redondeados y desnudos senos centrales con una garganta formada por el retorcimiento de la caña. Está desnuda y, al tener cubierta la parte superior por nubes, acentúa su carácter ilusorio y un tanto fantasmal.

Más apegada quizá al tratado vigolesco es la columna que aparece en el cuadro de Conca: en este caso, el soporte se encuentra envuelto por un cortinaje, pero su torsión es - digamos- más real, pues sus gargantas son más amplias y, anticipándose a Caramuel, se encuentran recorridas por una guía de hojas.

Entre las obras más notables que utilizaron como modelo las columnas vaticanas, se encuentra la serie de cartones para realizar los tapices del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, que realizó Pedro Pablo Rubens de 1627 a 1628. El título de la serie fue el Triunfo de la Eucaristía y de ella, el propio artista mandó hacer grabados, con lo que consiguió que su difusión fuera muy amplia, tal como se manifiesta en algunos pintores de la Nueva España.



De esa serie, los tapices que poseen columnas salomónicas enmarcando las escenas son: "La Eucaristía y los sacrificios del paganismo", "El triunfo sobre la Herejía de la Verdad Eucarística", "El Maná en el Desierto", "El profeta Elías confortado con pan y vino", "Los Evangelistas" (de un discípulo y colaborador de Rubens) y "Las ofrendas de Abrahan por Melquiades"; así como el esbozo de "Los Padres y Doctores y Santa Clara, en unión eucarística". Al estar inspirados en las columnas del Vaticano, los soportes de estos tapices presentan perfil ondulante, aunque también presentan diferencias respecto a sus modelos. Todas arrancan de un imoscapo cubierto por hojas y rematan en un capitel compuesto, pero del que cuelgan guirnaldas inventadas por Rubens. Su caña está dividida en las cuatro tradicionales secciones en las que se alternan estrias helicoidales y guías vegetales con amorcillos, pero se desenvuelven en sólo cuatro ondulaciones. Sus senos son redondeados y sus gargantas angostas, sólo marcadas por el anillo de hojas que separan cada una de las secciones.

Pero mientras Rubens realizaba sus cartones, en Roma se concretizaba la legitimación de las columnas salomónicas en la arquitectura cristiana, pues de 1624 a 1633, Gian Lorenzo Bernini levantó la obra más importante de la Basílica de San Pedro utilizando ese tipo de soporte. Por supuesto me refiero al Baldaquino que colocó sobre la tumba de quien mereció oír estas palabras: *Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia*. Por esa significativa razón, el Baldaquino de San Pedro se convirtió en el tercer gran modelo a seguir en la conformación de obras con columnas salomónicas. A ella se agrega el hecho de que ése fue el primer monumento arquitectónico levantado con soportes helicoidales.

El Baldaquino se encuentra constituido por cuatro basas de mármol que poseen el escudo del cardenal Barberini, sobre las que se levantan cuatro monumentales columnas salomónicas de capitel corintio. Sobre ellas se eleva un entablamento en forma de cortinaje que remata en una cornisa ondeante y que sirve de apoyo a cuatro grandes ménsulas invertidas que rematan en roleos y que hacen descansar en la parte superior una peana mixtilínea sobre la que está colocada una cruz. Al costado de cada ménsula invertida, exactamente sobre cada una de las salomónicas, se encuentran montando guardia cuatro ángeles con una espada en la mano.

Sus columnas son monumentales; su helicoide arranca desde las basas y se desenvuelven en cinco espiras abiertas y cadenciosas. La proporción entre los senos y las gargantas es equilibrada. Son además columnas tritóstilas, de manera que cada tercio se encuentra señalado por un anillo. El primer tercio posee estrías helicoidales, en tanto que los otros dos lucen elementos decorativo-simbólicos (como un arabesco de hojas de laurel cubiertas por un enjambre de las abejas heráldicas de la familia Barberini) repartidos de modo uniforme a lo largo del fuste. Cabe hacer notar que el tercer tercio de las columnas disminuye su grosor para alcanzar el capitel corintio.

Por supuesto, el modelo de Bernini fueron las columnas vitíneas vaticanas, sin embargo se aparta de ellas en varios aspectos: el más obvio es el que se refiere a la manera de seccionar el fuste, pues él solamente señala tres partes, en tanto que los otros soportes - como vimos-, tienen cuatro. Asimismo, el adelgazamiento del tercio superior no existe en las columnas vaticanas; además, el capitel compuesto de aquéllas, lo sustituyó por el orden corintio y, por último, el tipo de ornamentación varió, al cambiar los amorcillos por ángeles y las guías de vid por las hojas de laurel cubiertas por las abejas. Conservó en cambio, el número de espiras del helicoide: cinco desde la basa. En suma, la propuesta de Bernini que se vino a añadir a la vigolesca y al vitíneo es: una columna ondeante, de cinco espiras, tritóstila y cuyo fuste disminuye su grosor conforme alcanza altura.

A partir de la fábrica de este monumento, el empleo de la columna salomónica se generalizó a todas las manifestaciones del arte. Prueba de ello es la fábrica del retablo más antiguo del mundo hispánico, prácticamente contemporáneo al Baldaquino de San Pedro: el de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela, contratado por Bernardo Cabrera el año de 1625 e inaugurado el de 1641. Aunque el retablo lamentablemente se destruyó como consecuencia de un incendio acaecido el 2 de mayo de 1921, se conservan las cuatro columnas salomónicas semidestruidas (hoy en restauración) y algunos trozos del mueble, en el Museo Diocesano de Santiago, así como algunos testimonios gráficos.

Los monumentales soportes de aproximadamente 4.50 m., flanqueaban, en pares, el relicario que poseía una composición tradicional. Son ondeantes y tritóstilos: en el primer tercio lucen ornamentación naturalista, mientras que los dos tercios superiores tienen estrías helicoidales. Su torsión se resuelve en seis espiras que alcanzan un capitel corintio. Se

supone, con cierta lógica, que sus modelos fueron las columnas vitíneas, pero debemos reconocer que algunas de sus características las relacionan con el Baldaquino de San Pedro (en la división tripartita del fuste) y con Vignola (en el número de espiras).

Otro retablo igualmente temprano, el segundo levantado en España y el primero en Andalucía, es el mayor de la iglesia de los santos Justo y Pastor o de La Compañía de Granada, realizado por Francisco Díaz de Ribero entre 1630 y 1633, es decir, también contemporáneo al Baldaquino de Bernini. Su helicoide se desenvuelve en siete espiras que rematan en un capitel compuesto, importante es hacer notar que su perfil es giratorio y la ornamentación cubre de un modo uniforme y planiforme tanto los senos como las gargantas. Son, por lo tanto, columnas que parecen derivar del tratado de Vignola en cuanto a su perfil giratorio, pero se aparta de él en el número de espiras (tal como, seguramente, hubiera deseado el tratadista).

En España, a esos retablos siguieron otros que también emplearon columnas salomónicas. Al parecer los más tempranos fueron: el mayor de la iglesia del hospital del Buen Suceso de Madrid, realizado por Pedro de la Torre en 1635; el retablo de Santa Elena de la Seo, en Zaragoza, de 1637, y el retablo mayor de la iglesia del convento de la Merced de Sevilla, levantado por Felipe de Ribas hacia el año de 1640, ya desaparecido.

En esta cronología, ocupa un lugar de primordial importancia, especialmente para la historia del arte de la Nueva España, el Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, realizado por Lucas Méndez de 1646 a 1649, por lo que también puede considerarse uno de los más tempranos del mundo hispánico. Y es la primera obra, conocida hasta ahora, en la Nueva España con columnas salomónicas: antes, incluso que se manifestara su incorporación a la pintura. Pese, sin embargo, a su enorme importancia, la historia de este retablo es todavía muy confusa, su estudio plantea varios problemas de aún difícil resolución: su composición, la autoría de su traza y su trascendencia en el arte novohispano.

Antes de entrar al análisis de esos problemas, es necesario recordar que ese retablo fue modificado en el siglo XIX por el arquitecto José Manso, lo que vino a complicar más su historia, pues la lectura del propio retablo se alteró y ahora, para aproximarnos a sus características originales debemos acudir a un par de grabados realizados hacia el año de 1650 por Juan de Noort.

Tales grabados fueron realizados para ilustrar el Memorial histórico jurídico político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles, en la Nueva España. Sobre restituirla las armas reales de Castilla, Aragón y Navarra, que puesto en la capilla mayor de su iglesia, de que ha sido despojada injustamente, que escribió el doctor Juan Alonso Calderón y fue recibido en México el año de 1651, para defender a don Juan de Palafox y Mendoza quien, al regresar a España había sido acusado por la Real Audiencia de México de infidelidad a la Corona al creer que en uno de los cuarteles de los escudos que el obispo había mandado colocar como remates de las calles laterales del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, se representaba el escudo de la familia Palafox. Así, en el grabado que se encuentra en el folio tres vuelto se pueden apreciar los escudos que había mandado colocar el obispo Palafox en el retablo y que dieron lugar a la controversia y al escrito del doctor Calderón. El segundo grabado, ubicado en el folio cuarenta y dos recto, muestra los escudos que mandó pintar la Real Audiencia de México para sustituir los de Palafox, y que permanecieron en el retablo hasta el siglo pasado. Obviamente, la diferencia entre ambos grabados radica en la utilización de dos láminas móviles, que cambian los escudos.

Ahora bien, aunque el modelo de los grabados de Noort fue, en teoría, el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, como el grabador flamenco no viajó a Puebla para realizar el grabado, en realidad lo que tuvo presente para abrir los grabados fue una versión del retablo: una descripción, un dibujo o quizá el proyecto original. El hecho es que esos grabados son solamente aproximaciones del retablo, como lo prueba el hecho de que, pese a las semejanzas que guarda con él, también manifiesta varias diferencias, entre las que destacan la ausencia en ellos de las inscripciones relativas a la dedicación de la Catedral, que fueron colocadas por el obispo Palafox y que todavía se conservan; asimismo, la advocación de la Virgen en los grabados es la Inmaculada Concepción y, en el retablo, la Asunción de la Virgen, a quien está dedicada la Catedral, eso amén de otras diferencias iconográficas: mientras en los grabados están representados San Leopoldo, San Hermenegildo y Santa Pulcheria, en el retablo están San Fernando, San Eduardo y Santa Margarita. De ello podemos imaginar que si esas diferencias existen en factores tan importantes del retablo, seguramente el tipo de elementos decorativos y su posible distribución, no deben estar

representados en los grabados con la precisión de una copia; de hecho, ahora se sabe que se tallaron muchos niños para el retablo, que no aparecen en los grabados.

En todo caso, de lo que pudo ser y de lo que en la actualidad se conserva del retablo, lo que interesa para los fines de esta investigación son, su composición y las columnas salomónicas.

En cuanto al diseño, el retablo es único no sólo para la Nueva España, sino incluso para Europa: posee un banco de doble altura, un solo cuerpo dividido en tres calles y un remate. Lo más importante es que las calles laterales del cuerpo del retablo están divididas en dos niveles. Este tipo de composición no fue ajeno a la retablistica española y procede del manierismo. De hecho, la división de las calles laterales en dos cuerpos se encuentra en el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo el Real del monasterio de El Escorial y se repite en otros monumentos de esa naturaleza, como en el de San Juan Bautista, del convento de Santa María del Socorro de Sevilla (hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de aquella ciudad), levantado entre 1610 y 1620 por Juan Martínez Montañés, de quien son las esculturas del retablo de San Juan Evangelista del templo de Santa Paula de Sevilla, realizado por Alonso Cano de 1635 a 1638. Asimismo, podemos citar varios ejemplos del primer momento del manierismo novohispano que poseen esta característica, entre ellos, la portada de la basílica de Tecali, en Puebla y la de la iglesia conventual de San Juan Bautista, en Coyoacán.

Sin embargo existe una diferencia fundamental entre esas obras y el retablo poblano: el uso que tienen los soportes en el diseño compositivo. En aquéllas, los soportes tienen la extensión de la calle central: es decir, la dimensión de todo el cuerpo del retablo o de la portada (según sea el caso), por lo mismo, los soportes separaban cada una de las calles en toda su extensión, de forma que fueron retablos estructurados a partir de cuatro columnas principales y la función que esos soportes cumplían era la de dotar de unidad al conjunto del cuerpo y, por extensión, a todo el retablo o portada.

En el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, en cambio, las columnas enmarcan individualmente cada nicho que se encuentra en las calles laterales, como si fueran elementos independientes; de manera que, de cuatro, se elevó a ocho el número de soportes empleados en el cuerpo del retablo, a los que se agregan dos pequeñas columnas más que



flanquean la calle central, pero sólo a la mitad de su altura. Todo ello cambia el sentido compositivo de la obra, pues al emplear los soportes de la forma discrita, pierde el sentido de unidad y se acentúa su sentido planimétrico y frontal.

A partir de estas consideraciones nos enfrentamos también con el problema de la autoría del retablo. Su historia comienza cuando el 10. de mayo de 1646 el obispo de Puebla, don Juan de Palafox y Mendoza, informó en una carta al rey Felipe IV que la "traza" del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla "...es de Montañés, famoso escultor de Sevilla". Como era de esperarse, semejante afirmación emitida por el prelado repercutió de tal forma que los cronistas de los siglos XVII y XVIII fueron repitiendo que el autor de la traza del retablo había sido Juan Martínez Montañés. Los estudiosos contemporáneos, menos confiados ya de las palabras del obispo y con un sentido más crítico, comenzaron a manifestar sus dudas: Diego Angulo, José Hernández Díaz y Antonio Bonet Correa, principalmente, han puesto en duda la intervención de Martínez Montañés en el retablo de Puebla en vista de tres consideraciones principales: el banco de doble altura, el empleo de columnas salomónicas, que nunca utilizó el escultor andaluz, y el tipo de elementos ornamentales que tuvo.

A ello, debemos agregar precisamente el sentido compositivo del retablo: como he dicho, no solamente es diferente a los realizados por Juan Martínez Montañés, sino a los europeos en general, tal como lo demuestran dos grabados alemanes: uno dedicado a la "Virgen María" de Albrecht Altdorfer y el otro a "Cristo con San Pedro, San Pablo, San Cosme y San Damián" de Hieronymus Hopfer: el uso que le dan al soporte, manifiesta un sentido compositivo totalmente distinto al del retablo de los Reyes de Puebla, de donde se deduce que hubiera sido muy difícil que Martínez Montañés realizara una traza no solamente tan diferente a su propia producción, sino también tan distinto al resto de las obras europeas: de su tiempo, pero también posteriores, pues igualmente existen retablos barrocos de un solo cuerpo y tres calles, con las laterales divididas en dos cuerpos, como el de Santa María de las Nieves, en Fuentes de Andalucía, Sevilla, realizado en los últimos años del siglo XVII y el de la Asunción de Cantillana, asimismo en Sevilla, de principios del siglo XVIII, sólo que utilizando las columnas con el mismo sentido estructural que los retablos manieristas.



Para tratar de encontrar alguna luz en este asunto, podemos ayudarnos con un documento que se encuentra en el Libro de Fábrica de la Catedral de Puebla, fechado el 6 de octubre de 1646 en el que se asienta que “se le dieron a Sebastián de Arteaga, pintor, cincuenta pesos por dos dibujos para la Capilla de los Reyes, y por haber venido de la ciudad de México a ésta, para concretar la pintura de los lienzos de los dos colaterales de la obra de dicha Santa Iglesia”. Igualmente, otro documento de esa misma fuente, fechado el 19 de enero de 1647, da cuenta de que “se le dieron a Sebastián de Arteaga, pintor, por mano del licenciado Pedro Ferrer, veintidós pesos del lienzo e imprimación que en él se hizo para pintar lo que se ha de poner en el Retablo”. En este último caso, el hecho de que se hable de retablo y no de retablos, ciertamente nos hace pensar en el mayor que en ese momento se estaba levantando. Tenemos entonces que Arteaga hizo “dos dibujos para la Capilla de los Reyes” que no eran lienzos con “historias”, pues el documento distingue bien entre esos “dibujos” y la “pintura de los lienzos” para los colaterales. Según Montserrat Galí, del documento se desprende que al parecer “...Arteaga proporcionó un boceto del retablo...” mayor de la Capilla de los Reyes, lo cual, en mi opinión, es perfectamente factible, pues los dibujos de Arteaga son contemporáneos a la época en que, según Palafox, se estaba realizando el retablo de los Reyes de la Catedral.

Ahora bien, de acuerdo con Antonio Tamariz de Carmona, el autor de la fábrica del retablo fue “...el insigne escultor Lucas Méndez”, en tanto que el autor de las pinturas fue Pedro García Ferrer. Ello nos induce a pensar, de entrada, que tal vez Lucas Méndez puso en ejecución un proyecto de Sebastián de Arteaga. Desde luego, la idea parece un tanto aventurada, no sólo porque no contamos con más pruebas que el documento citado -por otra parte, para nada preciso-, sino porque, como sucede en el caso de Juan Martínez Montañés, no se conocen obras de Sebastián de Arteaga en las que haya empleado columnas salomónicas. No obstante, no se puede descartar esa posibilidad.

En todo caso, esa información puede apoyar una hipótesis: con las reservas del caso, es posible pensar que el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla fue proyectado en la Nueva España: por Sebastián de Arteaga o Lucas Méndez, o por ambos, o por cualquier otro artista, pero novohispano. Claro es que entonces tendríamos que explicar las razones

que pudieron mover a don Juan de Palafox a decirle al rey que la traza había sido de Juan Martínez Montañés.

En ese sentido, se pueden plantear dos hipótesis: por un lado, sabemos que Palafox llegó a Puebla con órdenes reales expresar de continuar la construcción de la Catedral, después de la larga suspensión que había tenido desde el año de 1618, de manera que el obispo debió de procurar que en el informe que envió en 1646, Su Majestad quedara conforme. A esas alturas, Juan Martínez Montañés estaba casi al final de su vida y su fama había trascendido las fronteras de Andalucía, de manera que posiblemente don Juan de Palafox intentara ponderar ante el Felipe IV las cualidades del retablo atribuyendo su autoría a un artista español conocido y reconocido en su tiempo, en lugar de mencionarle nombres de artistas novohispanos que poco o nada significarían para el rey quien, gracias a los empeños del propio obispo, no ejercía el patronato de la Catedral de un modo solamente simbólico, sino que tuvo que procurar medios económicos para su construcción.

Por otra parte, entre los afanes novohispanos se encontraban el de dotar de valor universal a su propia cultura y uno de los elementos que se emplearon para conseguirlo fue el de relacionar artistas y obras europeos de reconocido prestigio con los artistas y las obras de estas tierras.

En cuanto a las columnas salomónicas del retablo, comencemos por decir que son de tecali y su helicoide se desenvuelve en siete espiras giratorias. Sus senos son casi angulosos, no se dan el espacio suficiente para desarrollar su redondez, mientras que sus gargantas son pronunciadas. El capitel es distinto en cada uno de los cuerpos de las calles laterales: compuesto en el primero y corintio en el segundo. Es claro que su modelo fue el tratado de Vignola, en vista del perfil giratorio que poseen los soportes, pero se aparta de él, tanto como de las columnas vitíneas y del Baldaquino de San Pedro, en el número de espiras.

Ahora bien, hasta donde sabemos en este momento, pese a la importancia del Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, desde el punto de vista formal, no parece que haya trascendido: su especial esquema compositivo sólo se ha encontrado en el retablo de Animas de la iglesia conventual (hoy parroquia) de Quecholac, en Puebla, levantado, al parecer, ya en el siglo XVIII. Pero además, curiosamente tampoco hemos encontrado retablos con columnas salomónicas entre 1649 -en que, como he dicho, fue terminado el

Retablo de los Reyes- y 1672 en que Alonso de Jerez contrató el de la capilla de San Pedro de la Catedral de México, por lo que aparentemente permaneció como una obra aislada y única, pero como parte también de un momento muy interesante y muy importante para la historia de la arquitectura novohispana en el que coinciden con él la segunda etapa del manierismo y lo que he llamado eclecticismo de mediados de siglo.

En efecto, entre los años treinta y setenta del siglo XVII se produjo un fenómeno artístico muy especial: por un lado, a partir del manierismo, se van fijando ciertas reglas, modos de hacer y costumbres que van iniciando la tradición arquitectónica novohispana y paralelamente comienza la penetración de formas barrocas que se van adaptando a esa tradición.

Como era de esperarse, sería en las catedrales donde se pueden encontrar todavía las características formales más importantes del segundo periodo del manierismo novohispano. El arquitecto más representativo en ese sentido fue Juan Gómez de Trasmonte, maestro mayor de la catedral de México de 1630 a 1647 y quien realizó transformaciones llevaron realmente a la modernidad a los edificios catedralicios de México y de Puebla: en primer lugar, modificó los alzados de los templos al hacer que las naves se movieran a diferente altura, lo que produjo una mayor iluminación a cada una; consiguió una mayor elevación en la nave central e hizo variar la composición de ambos edificios, los cuales adoptaron un claro sentido ascensional.

Asimismo, cambió el sistema de abovedados: en la capilla de los Reyes de la Catedral de México construyó una bóveda esquifada con molduras ornamentales y en las naves procesionales y de capillas, las edificó vaídas. Por último, planteó la necesidad de construir la cúpula en el crucero y aunque desconocemos la solución formal del cimborrio pensado por Juan Gómez de Trasmonte, lo importante fue precisamente el asentar como una necesidad la existencia de una cúpula en un templo catedralicio. También dejó instrucciones para que en la Catedral de Puebla se realizara ese mismo tipo de cerramientos, incluyendo, por supuesto, la cúpula en el crucero.

Al morir Juan Gómez de Trasmonte, hacia el año de 1647, quedaron sin cubrir las naves mayores de esas dos catedrales, tarea que tocó llevar a cabo al arquitecto Juan Serrano, maestro mayor del templo Metropolitano de México de 1651 a 1652-53, quien ideó

el tipo de bóvedas de cañón con lunetos que se emplearon en esas dos catedrales y después se generalizaron en los demás templos y capillas de la Nueva España.

En cuanto a las cúpulas, la México fue construida por los maestros Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, maestro mayor y aparejador mayor de esa Catedral, respectivamente, a partir del 2 de febrero de 1656, y fue terminada hacia el año de 1666. Su importancia radica, ciertamente, en haber modificado el espacio interior del templo, pero también en haber logrado la difusión de la estructura cupular más generalizada en la Nueva España: la de planta octogonal. Aunque desconocemos la cronología precisa de las cúpulas novohispanas, parece ser que la primera octogonal fue la de la Catedral de Puebla, proyectada en 1645 por el arquitecto Pedro García Ferrer y construida por el maestro Jerónimo de la Cruz. El dato es importante, pues la presencia del octágono en las cúpulas no solamente tiene que ver con una solución arquitectónica determinada, sino también con el simbolismo salomonista, tema del que me ocuparé más adelante, por ahora baste decir que no es casual que haya sido en la misma época constructiva de la Catedral de Puebla, cuando se levantaran la cúpula octogonal del crucero y el Retablo de los Reyes, con columnas salomónicas.

Con esto, tenemos una serie de características importantes en cuanto a la distribución espacial de los templos catedralicios que se aplicarían a otras iglesias y capillas, y que nos van hablando del nacimiento de la tradición arquitectónica novohispana: naves a diferente altura, bóvedas vaídas en las procesionales y de capillas, bóvedas de cañón con lunetos para las naves mayores y una cúpula octogonal en el crucero. De ahí fue relativamente fácil derivar a la cruz latina para los templos fruilunos y parroquias, y de una sola nave (o de cajón) para las iglesias monjiles; mientras que las tres naves paralelas se reservaron para las basílicas: todas ellas mantienen la pureza de líneas en el diseño espacial que se buscó siempre en la arquitectura novohispana, a partir de la construcción de las catedrales.

En cuanto a las portadas, del cuerpo único que se desarrolló en las catedrales durante la primera etapa del manierismo, se pasó a las portadas de órdenes superpuestos, tipología que, a partir de entonces, quedó establecida en la arquitectura de la Nueva España, como una de sus principales características. Las portadas del imafrente de la Catedral de Puebla se concluyeron en 1664, según proyecto de Francisco Gutiérrez, en tanto que el primer cuerpo

de la portada del Perdón de la Catedral de México fue terminado el año de 1672, aunque el proyecto de Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera contemplaba tres registros: el primero dórico, el segundo jónico y el tercero, compuesto.

En relación con el lenguaje formal utilizado, es obvio que durante la segunda etapa del manierismo novohispano, para algunos arquitectos -entre ellos, los maestros mayores- las formas vigentes seguían siendo todavía precisamente las que hoy denominamos manieristas. Los ejemplos más representativos de ese momento artístico son justamente las portadas frontales de la Catedral de Puebla y el primer cuerpo de la portada del Perdón de la Catedral de México. Portadas derivadas de tratados de arquitectura, pero de alguna manera interpretados y adaptados por los arquitectos novohispanos, lo que nos lleva al tema de los modelos que sirvieron de inspiración a los maestros de esa época.

Cuando Juan Gómez de Trasmonte presentó su proyecto para engrosar los pilares del crucero de la Catedral de México, con el objeto de que pudieran cargar la cúpula, entre 1635 y 1640, mencionó tres obras importantes para sustentar la idea de que los soportes del crucero no necesariamente tenían que ser iguales a los del resto del edificio, ellos fueron: San Pedro, de Roma (según Serlio, o sea el proyecto de Bramante), San Lorenzo el Real, de El Escorial, y el templo del Gesú de Roma, de Iácome Vignola. Por su parte, en 1668 Rodrigo Díaz de Aguilera realizó varias anotaciones a los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio, basado en Serlio y en León Bautista Alberti. Asimismo, en 1660 al comentar lo correspondiente al cerramiento del cimborrio en el proyecto que presentó Vicencio Barroso de la Escayola para construir la Catedral de Valladolid, Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera, Diego de los Santos y Miguel de Aguilera, se basaron en Serlio para objetar su altura. Y, finalmente, en el primer cuerpo de la portada del Perdón de la Catedral de México, concluido por Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera en 1672, puede reconocerse la influencia de Serlio. Es decir, que algunos arquitectos novohispanos todavía se apegaban a los tratados manieristas, pero lo importante no es saber lo que es obvio a través de las obras, sino la forma en que los artistas se enfrentaron a esos tratados.

Ciertamente no fueron incondicionales de ellos, sino que de ellos tomaron lo que más les convino, con un sentido crítico propio, como lo propiciaban los propios tratadistas: Serlio, por ejemplo, respecto a las columnas soportadas en pedestales decía que "...sería



posible que algunas veces el arquitecto no tenga ni pueda haber columnas de tanto grueso y alto, cuanto para hacerlo así en su obra sería menester...”, es decir, que deja en libertad a los arquitectos, por razones estéticas o técnicas, de cargar las columnas sobre pedestales. Asimismo, en las anotaciones que hizo Rodrigo Díaz de Aguilera al tratado de Vitruvio, basa sus críticas principalmente en Serlio, pero no deja de utilizar algunos principios de Alberti, especialmente en lo que se refiere a la distribución de las columnas en los pórticos, así como del propio Vitruvio, en ese tema y en el que está relacionado con la “piedra de esponja o pómez pompeyana” que fácilmente vincula con el tezontle. Finalmente, aunque Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera, Diego de los Santos y Miguel de Aguilera se basaron en Serlio para objetar la cúpula proyectada por Vicencio Barroso para la Catedral de Valladolid, el 2 de mayo de 1660 el duque de Albuquerque ordenó que la obra de ese templo se ejecutara según la forma y disposición propuestas por Vicencio Barroso, la cual, por su parte, respondió a otro tipo de ordenamiento clásico: el de la sección áurea.

Esto quiere decir que los artistas novohispanos tomaron de los tratadistas lo que les pareció más apropiado, más cercano a sus particulares ideales estéticos. Es claro que entre todas las posibilidades que tuvieron a la mano, en ese momento, esos artistas, no escogieron las fantasías de Dietterlin, prefirieron las propuestas más clasicistas de Serlio, de Alberti y de Vignola, las cuales, además, interpretaron a su manera. De mismo modo, el autor del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla no se basó en el Baldaquino de San Pedro, ni en las representaciones pictóricas y grabadas de las columnas vitíneas, sino en Vignola, al que, sin embargo, no reproduce textualmente, sino que interpreta, como lo deseaba el propio tratadista.

Todas esas consideraciones nos llevan a una conclusión importante: los arquitectos novohispanos no copiaron el “manierismo europeo”, sino que desarrollaron su propio manierismo tomando como base los mismos modelos que tuvieron presentes los artistas europeos y utilizaron los tratados como ellos, en este sentido es importante recordar lo apuntado por Antonio Bonet Correa: “...el saberse poseedor de un criterio propio, de no ser un esclavo de los preceptos de la Antigüedad, no tener que copiar los modelos ni imitar a los antecesores, sino interpretarlos e inspirarse de la sola naturaleza de las artes, fue preocupación de los artífices y artistas...Virtualmente...se desplegaba ante sus ojos un



abanico de posibles soluciones, en las que, según su criterio, o gusto, era posible la invención...” Y ahí están para muestra, todos los elementos de la arquitectura novohispana de aquel momento que he mencionado, pero sobre todo, el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla.

A todo ello, debemos agregar un fenómeno que se presentó en la Nueva España y que mostró una marcada persistencia a lo largo de la historia de su arquitectura: la presencia de formas de otros estilos, ajenos al arte clásico y a las propuestas de los tratadistas -muy especialmente del arte gótico- que se mezcló con formas que podemos identificar como propiamente manieristas: a veces por necesidades técnico-constructivas, pero en la mayoría de los casos, por verdadera voluntad en su empleo. A todo ello se une también una clara tendencia a emplear elementos ornamentales en todas las obras, como lo demuestra el hecho de que entre 1614 y 1626, bajo la maestría mayor de Alonso Martínez López se reconstruyeron las portadas de la Sacristía y de la Sala Capitular de la Catedral de México, porque originalmente les habían quedado “...muy pequeñas y sin adorno...”

Paralelamente a este mundo de artistas que pretendían ser modernos a lo manierista, surgieron otros menos preocupados por seguir los modelos y con una tendencia mucho mayor a la libertad tanto compositiva como decorativa. Sus fuentes fueron tanto manieristas, como góticas y platerescas, por lo que de esa mezcla más libre e imaginativa, surgirían obras que podríamos calificar de “eclecticas”. Así, al lado de Vignola, podemos distinguir también a Wendel Dietterlin, animales fantásticos, roleos ornamentales y puntas de diamante, a la vez que podemos encontrar formas que pueden considerarse verdaderos anuncios del barroco novohispano. En mi opinión, para conseguir obras de esa naturaleza, concretamente en la ciudad de México, los artistas echaron mano principalmente de tres elementos: el sentido ascensional, la tendencia al claroscuro y la abundancia ornamental. Asimismo se comienzan a trabajar los perfiles de las portadas a base de roleos y otros motivos decorativos, que producen movimiento en sentido vertical.

La riqueza ornamental es evidente en obras capitalinas como los templos de La Concepción (edificado hacia el año de 1655), San José de Gracia (construido entre 1653 y 1659, y que he atribuido a Diego de los Santos y Avila) y San Felipe Neri, el Viejo

(levantado de 1660 a 1668). Roleos, hojas, cartelas, escudos y anagramas se distribuyen especialmente en frisos, enjutas y piedras claves.

El sentido ascencional se consiguió de dos maneras: disminuyendo la anchura de los cuerpos altos, como en la iglesia de Santiago Tlatelolco y el proyecto para construir la capilla de la Inquisición, presentado por Diego de los Santos y Avila el 14 de febrero de 1659. O bien restando soportes, asimismo en los cuerpos superiores, como en los templos de la Concepción, San José de Gracia y San Felipe Neri. También fueron de gran utilidad para ese fin, los frontones rotos, como se aprecia en el proyecto de Diego de los Santos, en el templo de San José de Gracia y en el Oratorio de San Felipe Neri "el Viejo".

La presencia del claroscuro la encontramos en la propia riqueza decorativa, en el marco mixtilíneo que limita el relieve central de la portada de San Felipe Neri; en el abocinamiento de esta última portada, y en los sillares recortados que cubren pilastras, jambas y muros, como en el templo de San José de Gracia y en el proyecto de la capilla inquisitorial.

En cuanto a las composiciones, creo que es posible afirmar que en esa etapa artística se crea un nuevo tipo de portada, intermedio entre las manieristas de un solo cuerpo y las de órdenes superpuestos, pues se trata de portadas en las que el cuerpo alto -gracias al sentido ascencional que tienen- parece un gran ático. Aunque esto es visible en todas las portadas de los templos citados, me parece más claro en el proyecto para la capilla de la Inquisición, de Diego de los Santos y Avila, y en la iglesia de San José de Gracia, que he atribuido a ese mismo artista. En ambos casos, es muy clara la presencia de un frontón que se desplanta desde la cornisa del primer cuerpo y se abre solamente para dar paso a un nicho (como en el proyecto de la Inquisición) o a una ventana (como en San José de Gracia).

Es importante, de todos modos apuntar, que pese a la novedad de este tipo de portadas, todas fueron planimétricas y frontales, y cuando presentaron algún movimiento en planta, éste fue cóncavo, como se manifiesta en la portada de San Felipe Neri. Un ancla que estaba sostenida desde la primera etapa del manierismo novohispano.

Tal vez aventurado todavía -por la carencia de fuentes más precisas-, pero me parece que también es necesario aclarar que, en mi opinión, fue en ese momento del eclecticismo cuando surgieron las portadas gemelas características de los templos de monjas: las iglesias

que he citado las poseen, no así los pocos templos más tempranos, de filiación manierista que conservamos, como podría ser el de San Jerónimo de la ciudad de México.

Los modelos que pudieron inspirar a los artistas representativos de este movimiento artístico se antojan variados, pues al lado de composiciones que recuerdan a Serlio, aparecen motivos decorativos que proceden del gótico, como las puntas de diamante de la portada principal del templo de Santiago Tlatelolco, o que podrían relacionarse con Dietterlin, como los roleos de los cuerpos altos de las dos portadas de esa misma iglesia. Un eclecticismo muy particular, en el cual la interpretación de los artistas novohispanos jugó un papel muy importante, visible en factores como la aplicación de roleos muy ricos a una portada de elementos tectónicos sobrios, como la principal del citado templo de Tlatelolco, y en la proporción de los sillares en la iglesia de San José de Gracia. Un eclecticismo en las formas que nos indica un cambio hacia el barroco, un eclecticismo más o menos libre que, sin embargo, se inscribe todavía dentro de cánones espaciales clasicistas.

Pero al lado de estas obras, existen otras que se muestran menos barroquizantes, pero que también se alejan de los esquemas compositivos manieristas, son obras que campean entre la tradición y las novedades. Entre ellas, merece la pena destacar el templo de la Encarnación, contruido de 1639 a 1648; el de Santa Clara, levantado de 1622 a 1661 y el de Nuestra Señora de Balvanera, edificado de 1667 a 1671. En ellas, aparecen ciertamente tableros en frisos y marcos acodados con intencionalidad claroscuro, pero lo más importante es la composición: todas poseen esa especie de cuerpo ático en el segundo registro y, especialmente Santa Clara y Balvanera, parecen guardar relación con las portadas del templo de la Concepción: una ventana rematada por un frontón y flanqueada por escudos. Aunque en las dos primeras, es menos claro el sentido ascensional y, por supuesto, carecen de la riqueza ornamental que posee la iglesia concepcionista.

Entonces tenemos que, desde el punto de vista artístico, el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla no fue un edificio realmente aislado, formó parte de un momento de cambio en el que confluyeron varias corrientes que iban conformando la personalidad artística de la Nueva España: el segundo momento del manierismo y las corrientes eclécticas. Por otra parte, si bien es cierto que por mucho tiempo no se levantaron retablos con columnas salomónicas, de todos modos se realizaron sagrarios, como el que Nicolás de

Vergara contrató en 1664 para ser colocado en el retablo mayor del templo de la Concepción de la ciudad de México.

Asimismo, es claro que aunque el soporte salomónico no se generalizara todavía en la retablística y no se adoptara aún en la arquitectura, el interés salomonista estaba presente. De ello me ocuparé más adelante, pero para comprender el contexto en el cual hizo su aparición el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, me parece importante señalar -por lo menos- que el significado salomonista se manifiesta en el empleo de las formas poligonales, como el arco semiexagonal del vano de ingreso del templo de la Concepción de la ciudad de México, el cual produce además, el efecto de un cortinaje. Pero, en ese sentido es especialmente importante el octágono que aparece en las plantas de las cúpulas de las catedrales de México y Puebla.

Cristóbal de Medina Vargas, introductor de la columna salomónica en la arquitectura novohispana, fue bautizado en el Sagrario de la Catedral de México, localizado entonces en la capilla de San Isidro, el 26 de julio de 1635 y fue examinado "...en el arte de albañilería y cantería..." el 14 de julio de 1659, lo que quiere decir que sus años de formación en el campo de la arquitectura debió de vivirlos de 1650-52 a 1659, aproximadamente, o sea, en los tiempos de cambio del manierismo al barroco, en esa época en la que confluyeron el segundo momento del manierismo, el eclecticismo de mediados de siglo y la construcción del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. Aunque ignoramos el nombre de sus maestros, por las características de sus obras más representativas, parece claro que estuvo más cerca de los arquitectos más vanguardistas de su tiempo, como Diego de los Santos y Avila, que de los maestros mayores de la catedral, con quienes llegaría a relacionarse, pero no por coincidencias estilísticas, sino por conveniencias laborales.

Pero tan prolongado fue el proceso de cambio en la arquitectura de la Nueva España, que dio tiempo para que el propio Cristóbal de Medina comenzara a trabajar, de hecho su primera etapa de actividad arquitectónica puede situarse de 1659 a 1668. Sus primeros encargos fueron sencillos, pero pronto se haría cargo de obras de mayor envergadura. La primera obra suya de la cual tenemos noticia, se remonta al año de 1662, cuando en el Hospital de Jesús le pagaron 95 pesos por "...revocar de negro los cuatro corredores del Doctor, y darles de blanco a todo de tres manos de brocha y enladrillar las salas y asimismo

enladrillar y poner tablas nuevas en algunas partes necesarias de las azoteas". Sin embargo, sus trabajos más importantes en esa etapa de actividad fueron: la construcción de la espadaña del templo de la Santísima Trinidad, que contrató el 20 de diciembre de 1663; la edificación de la torre exenta de la iglesia de San Jerónimo, cuya escritura otorgó el 5 de mayo de 1665, y la construcción del convento de capuchinas de San Felipe de Jesús, que realizó del 25 de agosto de 1665 al 12 de febrero de 1667.

En esa primera época, Cristóbal de Medina muestra todavía un fuerte anclaje con la arquitectura manierista, manifiesto principalmente en el gusto por los órdenes clásicos más sobrios, como el dórico, que empleó en la torre del templo de San Jerónimo y en el primer cuerpo de una de las portadas del templo de capuchinas; el toscano, que utilizó en el claustro del convento de San Felipe de Jesús, y el jónico, que lucía el segundo cuerpo de una de las portadas de ese mismo templo de monjas.

No obstante, el arquitecto Medina también utilizó elementos más novedosos, como las portadas dobles de la fachada de la iglesia de monjas de San Felipe de Jesús, recurso que, como vimos, parece haber sido creación de los arquitectos más barroquizantes de la primera mitad del siglo XVII, aunque en el caso de capuchinas, estas portadas eran desiguales. De acuerdo con la descripción que realizó Diego de Ribera al momento de su dedicación, la portada principal tenía cerramiento circular y constaba de dos cuerpos: el primero dórico y el segundo jónico, rematado por un frontón cerrado; al centro del segundo cuerpo se encontraba un relieve con la imagen de San Felipe de Jesús. Mientras tanto, la otra portada tenía un solo cuerpo, arquivado, sobre el cual había colocado únicamente el relieve con la representación de la Inmaculada Concepción.

En cuanto al claustro de ese mismo convento (si es que, en efecto, es obra suya) sus características parecen muy cercanas a las de otros conventos del siglo XVII: arcos de medio punto, sin decoración y apoyados sobre pilastras toscanas. Claustros sencillos y hasta pesados.

Pero también existe un cierto acercamiento a la ornamentación, manifiesto en la que contempló para las enjutas de los arcos de la torre de San Jerónimo y los "...azulejos y relumbrones..." que tendría el cupulín de la misma obra.



Contrario a lo que ocurrió en México, en España, la columna salomónica se presentó pronto en la arquitectura, casi contemporáneas al Retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela, se construyeron dos templos de gran importancia: la iglesia de San Martín de los Reyes, en la ciudad de Valencia, edificada de 1632 a 1644 y la iglesia parroquial de la Asunción, en Liria, también provincia de Valencia, comenzada en 1627 y concluida en 1672, ambas del arquitecto Martín de Olinda. La nota compositiva dominante en las portadas de esos edificios es su estructuración a base de cuerpos superpuestos que, investigadores como Manuel Pita Andrade, desde luego califican de "fisonomía retablística". Es, ciertamente, una composición tradicional que recuerda los retablos renacentistas y que, como vimos, en México se empleó a partir de la segunda etapa del manierismo. Pero lo interesante es que, también en España las formas novedosas se adaptaron en ese momento a estructuras tradicionales, incluyendo, claro es, la columna salomónica, cuya función, además de la simbólica es ornamental y se encuentra relegada al papel de marco de hornacinas.

La tipología de esos soportes varía en cada una de esas obras: mientras las de la parroquia de la Asunción son tritóstilas, con el primer tercio recto -recurso tomado del manierismo-, las de San Miguel de los Reyes poseen un helicoide que arranca desde la basa. Es importante señalar que su perfil es giratorio y la proporción entre senos y gargantas, equilibrada, por lo que su modelo parece ser, por supuesto, el tratado de Vignola.

La misma fuente debió inspirar las salomónicas que aparecen en la portada de la iglesia benedictina de Sobrado de los Monjes, en la Coruña, provincia de Galicia, construida por Pedro de Monteagudo en 1666. Las características de esta obra son diferentes a las dos anteriores, pues en este caso la fachada está flanqueada por dos torres limitadas por pilastras de orden gigante, como monumentales son los también las columnas que limitan la parte central de la portada. Pero las salomónicas se concretan también a flanquear el nicho que alberga la imagen de la Virgen, abierto sobre el vano de ingreso. La diferencia entre estos soportes y los de las iglesias valencianas es que mientras en aquéllas los helicoides son desnudos, en el templo benedictino se encuentran cubiertos por pámpanos.

Pero para comprender mejor el contexto artístico en el cual se incorporaron las columnas salomónicas, veamos las características arquitectónicas del periodo de cambio del manierismo al barroco que los especialistas españoles denominan protobarroco, de esa



manera creo que entenderemos mejor las diferencias entre las estructuras compositivas de las tres obras mencionadas.

Aunque no es posible determinar fechas precisas, podemos decir que el periodo de cambio arrancaría en España hacia la primera década del siglo XVII y marcharía hasta los años setenta del mismo siglo, es decir, un lapso casi contemporáneo al que observamos en la Nueva España y los recursos que utilizaron los artistas en ese periodo también fueron similares a los que emplearon los arquitectos novohispanos: sentido ascensional, claroscuro y, muy especialmente, riqueza ornamental. Como en la Nueva España, se presentó cierta mezcla de estilos de diversas épocas: del manierismo tomaron las bases, pero en regiones como Andalucía, la presencia del mudéjar fue muy importante. Los resultados, sin embargo, fueron distintos.

En cuanto a las plantas, tanto en España como en la Nueva España, se sujetaron, en términos generales, a las heredadas del manierismo: en Andalucía, se muestra una marcada predilección por las plantas rectangulares o de cruz latina, pero también aparecen ya plantas centradas: de cruz griega, como la de la iglesia del convento de la Paz, en Sevilla y, la octogonal, presente en el Panteón Real de la iglesia de San Lorenzo el Real de El Escorial, realizado por Juan Gómez de Mora en 1617 y en el Ocho de Toledo, construido con diseños de Pedro de la Torre de 1632 a 1653. Ellas, desde luego, no sólo manifiestan un interés propiamente artístico por variar los espacios arquitectónicos, sino que, como veremos más adelante, también podrían estar relacionados con un simbolismo salomonista.

En la composición de las portadas, se presentaron también las de órdenes superpuestos, como en la iglesia de San Martín Pinario, en Santiago de Compostela, edificada en el primer tercio del siglo XVII por el arquitecto portugués Mateo López. Pero también aparecen aquéllas en las que un frontón roto, desplantado desde el primer cuerpo, da paso a un nicho, como se aprecian en las pseudoportadas del interior de la Sacristía y de la Sala Capitular del templo de San Esteban de Salamanca, construidas de 1626 a 1637 con un proyecto de José Moreno; o bien a una ventana, como en la portada del monasterio benedictino de San Rosendo de Celanova en la provincia de Orense, en Galicia, concluida en 1653. Claro que, en este caso, aunque dicho así parecen portadas muy similares a las realizadas en México en tiempos del eclecticismo, los resultados fueron distintos, tanto en

composición, como en elementos tectónicos y ornamentales, basta recordar la presencia de los sillares, anticipos de las almohadillas, en las obras de Diego de los Santos, en México, que no aparecen en las obras españolas; en cambio, en el monasterio de Celanova la portada posee un alzado que no utilizarían los arquitectos novohispanos del siglo XVII, en el cual la calle central -de órdenes superpuestos- es más alta que las dos laterales, de manera que los intercolumnios quedan a una altura media.

En lo que parece más coincidente el protobarroco español con el eclecticismo novohispano es en el gusto por la ornamentación y es, en este punto, donde en ambos casos se reconoce más fácilmente el cambio de estilo hacia el barroco: cartelas, guirnaldas de flores y frutos, molduras, y en Andalucía, además, marcos de yesería de traza arquitectónica.

Ahora bien, el interés salomonista debió ser ya muy importante en España para esa época, pues el monje benedictino fray Juan Ricci se ocupó de tratar de hacer lo que Vignola había dejado en el aire y Pablo de Céspedes había perfilado: incorporar la columna salomónica a un orden arquitectónico específico y para ello escribió dos tratados: Pintura sabia, del año de 1655 y el Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero, del año de 1663.

Para realizar sus propios diseños de columnas helicoidales, Ricci se basó en el tratado de Iácome Vignola, al cual se apega en el número de espiras de sus columnas y en el resultado visual del dibujo: de perfil ondeante. Aunque como buen tratadista, en ese sentido Ricci tampoco fue dogmático, de manera que comenta que la columna que representa tiene siete módulos (o sea, seis vueltas), pero "...las espirales pueden ser más o menos volteadas". Además, agregó algo que Vignola no contempló, pero que ya era una práctica frecuente tanto en la retabística como en la arquitectura: una guía de sarmientos cubriendo de forma uniforme el fuste. Para realizar su diseño Ricci partió del orden compuesto, pero un orden compuesto especial, concebido no como la combinación de jónico y el corintio, sino como la suma de las perfecciones de todos los órdenes, como bien lo especifica el propio tratadista en su Pintura sabia. Con todo eso tenemos un fuste de perfil ondulante desarrollado en seis espiras, cubierto de sarmientos y coronado por un capitel compuesto (a la manera de Ricci).

Pero si la columna salomónica debía formar parte de un orden arquitectónico particular: el "salomónico entero", entonces el resto de los elementos de las obras a las que

se iba a incorporar debían guardar características coherentes con su forma, de manera que Ricci hizo ondear bancos, basas, entablamentos, frontones, etcétera, a los que agregó una rica ornamentación de fuerte significado simbólico.

Lamentablemente, los tratados de fray Juan Ricci no pudieron llegar a convertirse en modelos porque permanecieron inéditos hasta el año de 1930; se presume, sin embargo, que Guarino Guarini debió conocer esos escritos, en los que se basaría para elaborar sus propios tratados, a través de los cuales, finalmente se difundirían algunos de los principios de Ricci, aunque ya interpretados por Guarini.

De todos modos, no parece que la intención de Ricci de incorporar la columna salomónica a un orden arquitectónico y vincularla con los demás elementos de un edificio, hubiera sido un esfuerzo aislado; más bien, parece que su interés hubiera sido dar orden y coherencia a lo que en la práctica se comenzaba a realizar, pues como vimos, otros elementos de la arquitectura de aquellos tiempos parecen estar relacionados también, si no a la forma del fuste, sí a un interés salomonista más general. Por ejemplo, en España hicieron su aparición en esa época, las plantas centradas: de cruz griega y octogonales, mientras que en México, encontramos formas poligonales como el arco semiexagonal y las cúpulas octogonales.

Tampoco parece gratuito que en la arquitectura y en la retabística los modelos parezcan derivar de Vignola, pues si realmente se pretendía que las columnas sirvieran de apoyo a algo o, por lo menos simularan cumplir esa función, debían fabricarse con algún sustento tectónico real y una explicación técnica clara, que había proporcionado precisamente ese tratadista.

Por lo mismo, tampoco es coincidente que en los muebles, los elementos de apoyo sean por lo general -salvo alguna más tardía excepción- giratorios, seguramente torneados, pero también influenciados por Vignola. La cronología del mueble con columnas salomónicas no está precisada y al parecer el variable: en Francia coincidiría con la época de Luis XIII (1601-1643); en Amberes, hacia 1620; en Holanda e Italia, entre 1630 y 1640; en Inglaterra, durante el reinado de Guillermo III (1650-1702); en Alemania, hacia 1660 y, finalmente, en España, hacia 1650. Entre los ejemplos más notables de muebles con columnas helicoidales correspondientes a la primera mitad del siglo XVII, podemos citar un

gabinete francés atribuido a Pierre Boulle, con aplicaciones de concha y de plata, propiedad de T. Nichols: en la parte central del mueble se abre una cabina donde se colocaron seis columnas salomónicas giratorias de igual número de espiras cada una, con los senos redondeados y las gargantas amplias y profundas.

Asimismo, existe un clavicordio o virginal inglés de madera de roble, con pinturas del parque Saint James, realizado por Adam Leversidge en 1670 y conservada en la colección de Arthur F. Hill. Sus soportes son seis patas salomónicas de ese mismo número de espiras: sus gargantas son amplias y profundas, mientras que sus senos son redondeados. Su perfil también es giratorio.

Merece la pena mencionar también una credencia alemana de dos cuerpos realizada por Juan Enrique Keller en año de 1663. Como en este caso las salomónicas no soportarían ningún peso, sino que su función sería exclusivamente ornamental, su perfil es ondulante. En el primer cuerpo aparecen cuatro salomónicas para flanquear cada una de las esquinas frontales el mueble, tres al centro y un par para limitar el nicho que talló en cada una de las puertas, de manera que encontramos quince columnas en total con los senos redondeados, las gargantas pronunciadas y amplias, desenvueltas en cinco espiras que rematan en un capitel jónico. Las salomónicas del segundo cuerpo poseen características similares a las del primer cuerpo, pero solamente son nueve: tres en cada una de las esquinas del frente y tres al centro.

En pinturas, grabados y tapices siguieron aprovechando las posibilidades plásticas de las columnas salomónicas y, al tiempo que continuaron sirviéndose de los modelos del Vaticano, también utilizaron las que ya se habían levantado en retablos, amén de que los artistas crearon nuevos y particulares soportes. Entre las obras que, sin duda posee salomónicas basadas en la vitineas, se encuentra "San Pedro Papa", de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla, realizada por Francisco de Zurbarán entre 1630 y 1635, y, quizá las primeras pintadas en España durante el siglo XVII. Por supuesto, el perfil de estas columnas es ondulante; al estar semicubiertas por un cortinaje, dejan visibles tres espiras en las que se alternan estriás helicoidales con relieves vitíferos.

Otra obra que debió derivar de la misma fuente es la "Liberación de San Pedro", conservada en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México y realizada por el pintor

valenciano Salvador Gómez (1637-1680). Las columnas que limitan la escena son ondulantes, su fuste está dividido en cuatro secciones distribuidas en cuatro ondulaciones. Su decoración, sin embargo abre otra posibilidad respecto a su modelo, pues al ser tritóstilas y estar recorridos los fustes en su totalidad por estrias helicoidales, mucho nos recuerda las columnas que tuvo el retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela.

En cambio, el pintor que parece que tomó de los retablos sus modelos para diseñar las salomónicas de sus cuadros fue Juan de Valdés Leal, de quien podemos mencionar tres obras importantes, existentes en la ciudad de Sevilla: "Los Desposorios de la Virgen" (de 1657), que se encuentra en la Capilla de San José de la Catedral; "Santa María Magdalena, San Lázaro y Santa Martha" (realizada entre 1657 y 1660), que está en la Sacristía Mayor del mismo templo, y "La Misa del Padre Cabañuelas", que se conserva en el Museo de Bellas Artes. En los tres casos, las salomónicas poseen perfil giratorio, los senos redondeados y las gargantas profundas, siempre recorridas por una guía de hojas.

Salomónicas que parecen salidas de la inventiva de los artistas son las que aparecen en una serie de tapices que se encuentra en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela: fue regalada por el rey Felipe IV y colgada en la Capilla Mayor el 10 de junio de 1655. Representan pérgolas soportadas por salomónicas dentro de las cuales se desarrollan escenas alegóricas. El primer tercio es ondeante, mientras que los otros dos son giratorios. En total son seis espiras: dos en el primer tercio y cuatro en los restantes, que alcanzan un capitel corintio. Mientras el primer tercio posee estrias helicoidales, en los restantes se enreda una guía de flores que invade senos y gargantas, que sobresale de tal manera del fuste, que tiene a neutralizar el helicoide.

También con una buena dosis de imaginación, pero en este caso con cierta influencia del Veronese, son las columnas que se encuentran en los frescos que cubren la cúpula elíptica de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid. Representan a "San Antonio recibiendo al Niño de manos de la Virgen" y fueron realizados por Angelo Michele Colonna en 1660. Las salomónicas están ciertamente en perspectiva y enmarcan figuras de santos y santas de la Orden de San Francisco. Poseen seis espiras, como las de Vignola, pero por el escorzo, los senos se ven achafanados en los dos últimos tercios y las gargantas angostas, en cambio, en el primer tercio, senos y gargantas son proporcionadas; quizá por la



misma razón, su fuste es giratorio pero muy deprimido. El primer tercio está recorrido por estrias helicoidales, mientras que los otros dos, aparecen desnudos.

En los grabados la tendencia fue todavía más imaginativa que en la pintura. Fuera de las obras que pretendieron reproducir literalmente algún monumento concreto, como los grabados de Giovanni Battista Falda, que representan el Baldaquino de San Pedro, en general los artistas prefirieron fiarse más de su imaginación, como lo demuestran grabados como "La Virgen de Loreto" de Nicolás Beatrizet y "San Miguel derrotando al demonio" de Mario Cartaro, donde las salomónicas arrancan de un primer tercio más angosto en la base, se ensanchan hacia el centro y vuelven a disminuir su grosor hacia el capitel.

Menos exageradas, pero igualmente extrañas son las que luce el "Escudo de la familia del Cardenal Barberini", realizado por Giovanni Battista Giamberlano, donde contrariamente a lo que podía suponerse, el artista no copió las salomónicas del Baldaquino de San Pedro, sino que se inspiró en ellas para realizar su propio diseño, de manera que el primer tercio es ondeante y está recorrido por estrias helicoidales, en tanto que los otros dos tercios, son más bien giratorios: sus senos son redondeados y las gargantas muy angostas, apenas señaladas por el tallo de las hojas que caen a los senos. Muy parecidas a esas columnas, pero con el primer tercio recto, son las salomónicas que aparecen en la portada de una tesis presentada en México por D. José de Armendáris el año de 1657.

Es así, que en el periodo de cambio del manierismo al barroco confluieron varias corrientes artísticas, varios modelos y buena dosis de imaginación por parte de los artistas, además de un evidente interés salomonista que dio por resultado el surgimiento de nuevos modelos para la arquitectura: el Baldaquino de San Pedro y, en teoría, los tratados de fray Juan Ricci. Sin embargo, no por ello dejaron de emplearse como fuente de inspiración los modelos más antiguos: las columna vitineas parecen estar presentes en el retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela (tal vez con elementos prestados del Baldaquino de Bernini y del tratado de Vignola). Por su parte, Vignola sirvió de guía y de inspiración para levantar el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Granada y el retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla.

En cambio, en la arquitectura, propiamente, parece ser que se tomó exclusivamente el tratado de Vignola como modelo, aunque claro, interpretado de distinta forma: a partir de

columnas tritóstilas, como en la parroquia de la Asunción de Liria; cubiertas de pámpanos, como en la iglesia benedictina de Sobrado de los Monjes, y desnudas, como en el templo de San Miguel de los Reyes.

Ciertamente, no parece que la pintura, los grabados y los muebles ejercieran ninguna influencia en el desarrollo retablistico y arquitectónico de esa época. Más bien, al contrario, parece que fueron los elementos tectónicos los que inspiraron a pintores y grabadores: las columnas vitíneas, el propio Baldaquino de San Pedro y los retablos ya existentes.

Es importante retener que en esta etapa artística, la aparición de la columna salomónica no modificó las composiciones y diseños espaciales de los edificios: ni en España, ni en la Nueva España. Al contrario, el soporte salomónico se adaptó al gusto formal ya existente.

De todos modos, su aparición en la retablistica y en la arquitectura no tuvo un interés meramente estético, sino que forma parte de un interés salomonista más general. Aunque la arquitectura mantuvo todavía un fuerte anclaje con el manierismo, de todos modos incorporó elementos que manifiestan ese interés y en los cuales encaja la columna salomónica como el más obvio, entre ellos destacan -como ya lo he mencionado- las plantas centradas españolas y las formas poligonales novohispanas. Todo ello, abonaría el camino para una adopción generalizada del soporte salomónico y para un desarrollo más decidido del simbolismo salomonista en la arquitectura.

### **La arquitectura salomónica en el siglo XVII**

#### Los años setenta y los nuevos modelos.

Con las bases preparadas por las etapas anteriores y gracias al creciente barroquismo y al interés por el salomonismo en general, se fue generalizando el empleo del soporte salomónico en todas las manifestaciones artísticas. En España, lógicamente, la arquitectura lo fue adoptando con mayor frecuencia: de la década de los setenta destaca especialmente una obra: el presbiterio de la Catedral de Valencia, remodelado por Juan Bautista Pérez de 1674 a 1682. En él, las salomónicas aparecen flanqueando las portadas, con un sentido

ciertamente decorativo. En vista de que su perfil es giratorio, podemos suponer que su fuente de inspiración fue Vignola. Son de cinco espiras y desnudas; sus senos son redondeados y sus gargantas amplias.

En la Nueva España, en cambio, la salomónica todavía no hacía su aparición en la arquitectura. Aunque el barroquismo avanzaba en obras de arquitectos como Cristóbal de Medina, quien en esa década desarrolló su segunda etapa de trabajo, la cual resultó más rica e importante que la primera, pues sería en ella cuando nacerían varias características en su obra arquitectónica que vendrían a constituirse en elementos importantes de su personalidad artística. En ese periodo encontramos los primeros nombramientos que tuvo: en 1672 aparece como veedor del gremio, cargo en el que fue reelecto, por orden del virrey fray Payo Enriquez de Rivera, el 20 de julio de 1676; asimismo, el 3 de junio de 1679 el mismo virrey le otorgó el nombramiento de maestro mayor de arquitectura de las Provincias de la Nueva España, en las ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte, quien, como hemos visto, ocupaba ese cargo desde el año de 1656. El rey confirmó ese nombramiento el 13 de marzo de 1680.

A través de esos cargos y de muchas de las obras que llevó a cabo Cristóbal de Medina en esa etapa de trabajo, podemos darnos cuenta del apoyo que recibió de parte del arzobispo- virrey de la Nueva España, fray Payo Enriquez de Rivera, quien por razones que todavía no he podido precisar, convirtió a Medina en su arquitecto de confianza. Los procedimientos de que echó mano la primera autoridad del virreinato para llevar a Cristóbal de Medina a ocupar posiciones destacadas dentro de su campo de actividad, demuestran el interés que tuvo por él y por su trabajo. Lo mismo se puede decir de la persistencia con que impulsó la participación de ese arquitecto en las reparaciones y construcciones de los monumentos de carácter religioso que promovió, por lo que he llegado a considerar a fray Payo como un verdadero mecenas de Cristóbal de Medina. Gracias a él, Cristóbal de Medina pudo alcanzar muy altos niveles en la escala profesional de aquel tiempo, pues aunque partió pronto, dejó a Medina el camino lo suficientemente allanado como para que, pese a su ausencia, de todos modos llegara a convertirse en el arquitecto oficial del virreinato, al obtener -como veremos después- el nombramiento de maestro mayor de arquitectura, de manera titular.

De esta etapa de trabajo del arquitecto Cristóbal de Medina, destacan por su importancia las siguientes obras: la construcción del Primer Misterio del Rosario, en la Calzada que desde entonces llevó el nombre de Los Misterios, de la ciudad de México, dedicado a la Encarnación, el cual edificó del 24 de diciembre de 1675 al 23 de mayo de 1676; la reedificación de la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz, que realizó de 1677 a 1678, y la construcción del convento de Nuestra Señora de los Angeles, de Churubusco, que llevó a cabo del 21 de abril al 20 de agosto de 1678.

En la capilla de Jesús Nazareno destacan características como las cubiertas de bóvedas, para el área de culto, y de madera, para la sacristía; así como el piso, también de madera "de cuartones" en forma de sepultura tanto en el presbiterio como en el cuerpo de la nave.

En el caso del claustro de Churubusco -y tal como lo había hecho ya en el de San Felipe de Jesús- mantuvo el sentido espacial propio de la época: alrededor de un patio y cubierto con techumbre de madera, pero en el de Nuestra Señora de los Angeles modificó la perspectiva al utilizar pilastras abombadas en el piso bajo, las cuales también producen efectos de claroscuro que se acentúan con la presencia de las molduras de los arcos, las impostas voladas y los tableros en las enjutas, así como con los mismos destacados dentellones de la cornisa del piso bajo.

Pero la obra donde podemos decir que se definen con mayor precisión los elementos que irían conformando la personalidad artística de Cristóbal de Medina, es el Misterio de la Encarnación. Este monumento presenta un claro sentido ascensional al disminuir el número de soportes en el cuerpo alto: mientras en el primer cuerpo las columnas son pareadas, en el segundo se elevan únicamente dos, pero Medina ya no lo neutraliza -como sus antecesores y maestros- con escudos laterales, sino que deja libre esa impresión visual. Ese sentido ascensional se acentuaba al rematar el conjunto con un frontón roto, que alguna vez dio paso a una escultura de San Pedro, de cuerpo entero. Composiciones de este tipo las encontraremos más tarde en dos obras fundamentales de Cristóbal de Medina: las portadas de la Catedral de México y las del templo de Santa Teresa la Antigua.

En el humilladero de la Encarnación también se presenta el claroscuro, conseguido por medio de dos recursos: las almohadillas que flanquean las columnas pareadas del primer

cuerpo, las cuales en su tipo de recorte todavía nos recuerda las portadas de la iglesia de San José de Gracia, pero también anticipan obras que más tarde levantaría Cristóbal de Medina, como el claustro del Oratorio de San Felipe Neri. Asimismo, produce efectos claroscuristas el marco que encuadra el relieve de la Virgen de Guadalupe: de línea quebrada para dar lugar, además, a elementos ornamentales, marcos, por otra parte, idénticos a los que encontramos rodeando las ventanas de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua.

Pero el hecho de que en la arquitectura novohispana no se presentaran las columnas helicoidales, no quería decir que el salomonismo no se fuera extendiendo y la prueba está en que, hasta donde tenemos noticia en este momento, fue en la década de los setenta cuando se levantaron los primeros retablos con columnas salomónicas de la Nueva España, después del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. La cronología tentativa que de ellos he elaborado es la siguiente: el retablo de San Pedro de la Catedral de México, de Alonso de Jerez (1672); el retablo de San Miguel de la iglesia franciscana de Tacuba, de Tomás Juárez (1674, desaparecido); un retablo colateral para la parroquia de la Santa Veracruz de la ciudad de México, de Tomás Juárez (1676, desaparecido); el retablo de San José del convento del Carmen de la ciudad de México, de Pedro Ramírez "el Viejo" (anterior al año de 1677, desaparecido); el retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México (realizado entre 1670 y 1680); el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe o La Congregación de la ciudad de Querétaro, de José de Bayas Delgado (1680, desaparecido); el retablo de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco (1681), y el retablo del Ecce-Homo de la iglesia del Carmen de la ciudad de México, de Tomás Juárez (1682, desaparecido).

Estos retablos incorporaron las columnas salomónicas en un esquema compositivo muy relacionado con el manierismo. Su diseño es siempre ortogonal, mantienen invariablemente la disposición de cuerpos superpuestos y simétricos. La única variante que poseen respecto a los retablos manieristas del siglo XVI, es la mayor amplitud que se concede a la calle central, la cual, además, se destacó por medio de multiplicar el número de columnas para resaltar su importancia. Podemos decir, que sus características compositivas corresponden a la tradición local novohispana, la cual, como expliqué antes, debió nacer a mediados del siglo XVII, durante la segunda etapa del manierismo.



En esas obras también se presentó la tendencia a resaltar el nicho central con columnas más pequeñas: dos en el caso del retablo de San Pedro de la Catedral de México; cuatro en el de Santa Ana, del convento de Azcapotzalco; seis en el del Ecce-Homo del convento del Carmen de la ciudad de México, y doce en el retablo mayor de La Congregación de Querétaro.

Tanto en el retablo de Santa Ana como en el de San Pedro, la cornisa del primer cuerpo se curva a la altura de la calle central e invade el banco del segundo registro, formando una hornacina, lo cual debió ocurrir también en el retablo del Ecce-Homo, a juzgar por las condiciones del contrato.

Las columnas del primer cuerpo de los tres retablos conservados (el de San Pedro, el de Nuestra Señora de la Soledad y el de Santa Ana) poseen pequeños atlantes a manera de apoyos.

En los retablos de Santa Ana, San Pedro y en el mayor de la iglesia queretana de Guadalupe, sólo uno de los cuerpos lució columnas salomónicas, en tanto que el segundo registro está estructurado con columnas revestidas -en el caso de los retablos conservados- o tritóstilas -como en el retablo de Querétaro-.

En el remate de los retablos de San Pedro, Nuestra Señora de la Soledad, del Ecce-Homo y, posiblemente también en el del mayor de La Congregación, los soportes son cariátides, como las que aparecen en los grabados del retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, realizados por Juan de Noort.

La tipología de las columnas en los retablos conservados es variable. Algunas son tritóstilas, con el primer tercio recto, característica de raigambre manierista: las del segundo cuerpo del retablo de San Pedro de la Catedral de México, las del retablo de San Miguel de la iglesia de Tacuba, las que limitan las calles del retablo de Santa Ana del convento de Azcapotzalco y, posiblemente también, las del colateral de la parroquia de la Santa Veracruz.

Igualmente las hay cuyo helicoide arranca desde la basa, como las del primer cuerpo del retablo de San Pedro de la Catedral de México, las del retablo de Nuestra Señora de la Soledad, de la misma Catedral; las que enmarcan el fanal del retablo de Santa Ana del convento de Azcapotzalco y, tal vez, también las de la iglesia de la Congregación de

Querétaro. En todos los casos y en ambos tipos de columnas, están siempre cubiertas de ornamentación.

Pero además, varían en su desarrollo helicoidal, pues van de tres a seis y media vueltas. Las únicas que parecen apearse a las seis espiras propuestas por Vignola y otros artistas y tratadistas europeos son las del primer cuerpo del retablo de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México. No obstante, todas tienen en común que no ondulan, sino que giran. Aunque a veces con senos redondeados y otras con senos achaflanados, todas tienden a la rectilineidad, tienden a neutralizar el desarrollo helicoidal del fuste. Incluso su decoración es planiforme en todos los casos. Por lo mismo, las gargantas no suelen ser muy amplias y, en algunos casos, son en realidad estrangulamientos del fuste.

De lo dicho, parece claro que los modelos de los retablos salomónicos novohispanos proceden del manierismo: los propios retablos de aquella época, como lo demuestra su composición y, por supuesto, el tratado de Vignola, presente sobre todo en el sentido giratorio de los fustes. Sin embargo, también es necesario precisar que en el propio territorio de la Nueva España se crearon modelos locales que también sirvieron de fuentes de inspiración a otros artistas, así por ejemplo. Tomás Juárez tomó como modelo el retablo de San Pedro de la Catedral de México -contratado por Alonso de Jerez- para realizar un colateral en la parroquia de la Santa Veracruz, y el retablo de San José de la iglesia del Carmen de la ciudad de México -ejecutado por Pedro Ramírez "el Viejo"- para levantar el retablo del Ecce-Homo en la misma iglesia carmelita. Paradigmas locales que nos muestran claramente la formación de la tradición artística local.

En España, por supuesto se continuaron realizando retablos salomónicos. Aunque en este caso me es imposible precisar la cronología que tuvieron en todas las Provincias, puedo decir que los primeros también conservaron una composición heredada del manierismo, como los casos ya citados del retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela y el mayor de la iglesia de los Santos Justo y Pastor o de la Compañía de Granada. Pero todavía en los años setenta, hubo artistas que adaptaron la columna salomónica a retablos de composición manierista, concretamente ortogonal, como el caso de Francisco Dionisio de Ribas, quien en obras como el retablo de la iglesia de los Terceros de Sevilla, que levantó en 1675, muestra tal parecido con los novohispanos que Antonio Bonet

Correa llegó a afirmar que "...podría señalarse su relación con lo hispanoamericano, con el viaje de ida y vuelta que revelan". No obstante, ése no fue precisamente el tipo de composición más frecuente en los retablos salomónicos españoles.

El artista que al parecer consolidó la utilización de la columna salomónica como elemento estructural de los retablos, a la vez que marcó el cambio en el diseño de la retablística, por lo menos en Andalucía, fue Bernardo Simón de Pineda quien, como afirma María Teresa Dabrio González, "...se lanzará a la creación de espacios complejos que dotarán al retablo de una dimensión efectista hasta entonces desconocida..." a partir la formación de hornacinas profundas y templete exentos como elementos centrales de sus retablos. Su obra más importante y famosa es el retablo mayor del hospital de la Caridad de Sevilla, que realizó entre 1670 y 1673, en el cual cuatro potentes columnas salomónicas de orden monumental enmarcan un templete que da cobijo al "Entierro de Cristo", de factura de Pedro Roldán. Sobre este único cuerpo del retablo, se levanta un gran ático.

Con ese mismo tipo de composición de cuerpo único, columnas de orden gigante y ático, el propio Pineda levantó otros retablos, como el mayor de la capilla de San Onofre, entre 1678 y 1682. Pero lo más importante es que a partir de este artista, la tipología de los retablos andaluces fue precisamente ésta, como se aprecia, por ejemplo en el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la O, en Sevilla, de fines del siglo XVII y en otros más tardíos, como el mayor del convento de Santa Florentina, de Ecija, realizado en 1714 y atribuido a Cristóbal de Guadix, y el retablo mayor del convento de la Encarnación de Osuna, del año de 1723.

Pero esa composición no fue la más común solamente en Andalucía, sino en toda España, como se demuestra en el retablo mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca, obra de Juan Fernández, del año de 1673; en el retablo mayor del monasterio de Santa María de Carrizo, en León, realizado por José de Margotedo en 1676, y en uno tardío, pero de los más importantes de la retablística española: el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca, realizado en 1693 por José de Churriguera.

Todo ello nos indica que, a diferencia de lo que ocurrió en la retablística novohispana, la presencia del soporte salomónico modificó el diseño compositivo de los

retablos españoles, lo que manifiesta una de las diferencias más importantes entre ambas tradiciones retablisticas.

En cuanto a la tipología de los soportes salomónicos, las diferencias son igualmente evidentes. Un elemento común entre los artistas de ambos sitios fue el uso del primer tercio recto, pero mientras en la Nueva España se utilizó en los retablos más tempranos, como una continuación en el empleo de recursos manieristas, en la retablistica española se utilizó más tardíamente, como una recuperación finisecular de elementos de estilos del pasado, de manera que entre los retablos de España en los que encontramos ese recurso se puede mencionar el mayor de la iglesia de Santa María de las Nieves, en Fuentes de Andalucía, de fines del siglo XVII; el de la iglesia de San Marcos, en El Saucejo, de hacia 1700, y, el mayor del templo de Santa María Magdalena, de Sevilla, levantado en las primeras décadas del siglo XVIII.

En relación con el desarrollo del helicoides, las columnas salomónicas mantienen, en general, el equilibrio entre los senos y las gargantas, como se observa en las del retablo mayor del hospital de la Caridad de Sevilla, de Bernardo Simón de Pineda y en el también mayor del templo de San Esteban de Salamanca, de José de Churriguera. Aún en los retablos más tempranos, como el de La Compañía de Granada, de Francisco Díaz de Ribero, aparece ese equilibrio. Los senos, además, son siempre redondeados y las gargantas amplias. En las columnas de los retablos novohispanos, en cambio, las gargantas suelen ser -como he dicho- mucho más reducidas que los senos y éstos, a su vez, no siempre son redondeados, sino que también los hay achaflanados, como se aprecia en las columnas del retablo de Santa Ana de la capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco.

Una de las más importantes diferencias entre los soportes hispanos y los novohispanos, es que aquéllos, principalmente a partir de los años setenta del siglo XVII, son de orden monumental.

Mantienen en común el variable número de espiras y el sentido giratorio del fuste que los relaciona con Vignola, pero con una lectura libre y particular en cada artista y región: a partir de la "idea" de emplear el fuste helicoidal, las tipologías que se conformaron fueron muy variadas, no sujetas a más normas que las circunstancias y creatividad de los artistas.

De ahí que a la uniformidad en la torsión de los fustes españoles se oponga la variedad que en ese sentido muestran los novohispanos, como veremos también en la arquitectura.

Los años setenta del siglo XVII representó también un renovado interés por el salomonismo entre los teóricos, quienes volvieron a mostrarse ocupados y preocupados por el soporte helicoidal y su integración a los órdenes arquitectónicos. De esta manera, en 1678 se publicó uno de los tratados que tuvo mayor trascendencia: la Arquitectura recta y oblicua considerada dibuxada en el Templo de Jerusalén, de Juan Caramuel.

Como Ricci, Caramuel partió de Vignola para realizar el diseño de sus columnas y propuso dos: una, cuyo helicoide arranca desde la basa a partir de un anillo de hojas de laurel en el imoscapo -como las vitíneas- y luce sólo en sus gargantas una guía de hojas, su helicoide es más bien giratorio, lo que consigue al hacer estrechas las gargantas, aunque sus senos son redondeados. Por supuesto, explica la forma de elaborar esas columnas y les otorga el nombre de "Mosaicas", pues dice que sus inventores fueron judíos y, "...como de Martin Lutero y Iuan Calvino, se llaman los de una Secta Lutheranos, los de la otra Calvinistas; assi los Iudios, porque guardaban la ley de Moyses, se llamaron Mosaicos; y todas sus cosas corrieron con el mismo nombre".

El orden arquitectónico al que inscribe Caramuel esas columnas es, por supuesto el "Orden Mosaico", pero piensa que de todos modos se pueden hacer en cualquiera de los cinco órdenes reconocidos por Vignola: toscano, dórico, jónico y corintio, "...y si quisieremos, tambien en Gothicas...", pues todas, dice, "...guardando sus proporciones y medidas, se pueden dibuxar, tornear, y trabajar en llama".

El otro tipo de columna propuesto por Caramuel, pero sólo como una alusión al origen y simbolismo de los soportes helicoidales, se encuentra en la portada titular de su tratado, publicada en Vigevano el año de 1678. Esta portada consiste en un templete con cuatro columnas salomónicas tritóstilas, de capitel jónico: el primer tercio posee estrias helicoidales y los otros dos, decoración de hojas distribuidas uniformemente entre senos y gargantas. La división entre cada tercio se hace por medio de un anillo del que emergen hojas de acanto. Su perfil es ondulante y el helicoide se desarrolla en cinco espras: pareciera una combinación entre las columnas vitíneas y las del Baldaquino de San Pedro.



Y mientras los arquitectos se preocupaban por establecer las reglas para levantar columnas salomónicas, los pintores continuaban con sus fantasías sobre ese soporte. Aunque no podría, por el momento, precisar ninguna cronología al respecto, parece que entre los pintores de la Nueva España que más temprano utilizaron salomónicas en sus fondos arquitectónicos, se encuentra Pedro Ramírez, quien, con base en los cartones de los célebres tapices de las Descalzas Reales, que Rubens mandó grabar, realizó una serie de pinturas sobre el triunfo eucarístico, que se encuentran en la Catedral de Guatemala. De ellas, las que poseen columnas salomónicas son el "Triunfo de la Eucaristía" y "La Eucaristía y los Sacrificios del Paganismo", ambas del año de 1673. La primera posee sólo un par de columnas, en tanto que en la otra obra, las columnas que flanquean la escena central son pareadas. Por supuesto, sus fustes son ondulantes y, aunque presentan diferencias respecto a la obra del artista flamenco, lo importante es hacer notar que, al haber sido los modelos de Rubens las columnas vitíneas, resulta que el modelo último de las salomónicas de Pedro Ramírez volvieron a ser las columnas vaticanas, lo que sin duda puede explicarse por la dependencia que guardó con su modelo directo, pero también por la importancia simbólica de esas columnas, que hasta entonces no habían sido representadas ni reproducidas en la Nueva España.

#### Los años ochenta y el triunfo del soporte salomónico.

Los años ochenta del siglo XVII fueron de gran importancia en la historia del soporte salomónico, pues ciertamente fue en esa época cuando se extendió su empleo en la arquitectura, además de que se editó uno de los tratados más importantes en el tema. Pero para la Nueva España, la importancia de ese momento artístico es doble, pues no sólo implicó la incorporación de las columnas salomónicas a la arquitectura, sino que ello trajo como consecuencia el triunfo de la arquitectura barroca.

La historia de la adopción del soporte salomónico en la arquitectura novohispana está íntimamente relacionada con el arquitecto Cristóbal de Medina, pues él fue el arquitecto que introdujo este soporte a las portadas de los monumentos en tres obras que, hasta hoy, se consideran las más antiguas de la Nueva España: el templo de Santa Teresa la Antigua, que

construyó de 1678 a 1684; la portada principal del templo de San Agustín, en la que estaba interviniendo el año de 1681, y las portadas de la Catedral de México: las procesionales, en las que participó de 1684 a 1686, la oriente del crucero, que construyó de 1687 a 1688 y la poniente, asimismo del crucero, que edificó de 1688 a 1689. Además, se le puede atribuir la edificación de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín, principiada hacia 1690 y dedicada el año de 1714.

Esos años fueron para Cristóbal de Medina de una gran actividad, y fueron los más importante para su trabajo, no sólo por el gran número de obras que construyó entonces, sino porque además de consolidar su posición como arquitecto oficial de la Nueva España, se conformó plenamente su personalidad artística. En ésta, que se podría considerar su tercera etapa de trabajo, fue nombrado por el virrey, maestro mayor titular, el 3 de octubre de 1684; cargo del que recibió la confirmación real, el 21 de junio de 1686.

Además de las obras citadas en las que incorporó el soporte salomónico, de 1681 a 1682 construyó la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de la ciudad de México y posiblemente también sus portadas atriales; en 1681 levantó la iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén; en 1683, la cúpula de la escalera del hospital de Jesús; en 1684, el claustro del Oratorio de San Felipe Neri; en 1685, el claustro del hospital de San Juan de Dios y, finalmente, en 1686 terminó la construcción de la Quinta Capilla de la Via Sacra.

Desde el punto de vista formal, podemos decir que el arquitecto Cristóbal de Medina cabalgó entre la tradición y la modernidad. En cuanto a las disposiciones espaciales de los templos, en esa tercera etapa de trabajo, los estructuró como era ya la costumbre en la Nueva España: los templos monjiles, de una sola nave con dos portadas hacia la calle, perpendiculares a la nave de la iglesia, como en la de Santa Teresa la Antigua, en tanto que en las iglesias de Ordenes religiosas masculinas, como la de los bletemitas, también la dispuso de una sola nave, pero con una sola portada (en este caso también perpendicular a la nave por las características del solar en la que fue construida). Los espacios interiores fueron sencillos: divididos en tramos separados entre sí por arcos de medio punto soportados por pilastras, pero ya cubiertos siempre por bóvedas, como sucedió en la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo, en el templo de Nuestra Señora de Belén y en el templo de Santa Teresa la Antigua.

En ese sentido, se destaca la capilla de la Tercera Orden de San Agustín, cuya planta es de cruz griega y se encuentra cubierta por una cúpula octogonal: la única obra de Cristóbal de Medina que conozco con esas características, si es que en realidad fue obra suya. Sin embargo no es una obra aislada, pues en Puebla se construyeron otros ejemplos de edificios de planta centrada -como veremos después-, incluyendo la cruz griega, y su importancia radica no solamente en la transformación espacial que implicó para la Nueva España esta solución, sino también porque parece que se encuentra muy relacionada con el simbolismo salomonista que no se centró solamente en la adopción de la columna salomónica.

El tipo de bóvedas elegido por Cristóbal de Medina fue el de cañón con lunetos, que como vimos, había sido introducido por Juan Serrano para cubrir la nave mayor de la Catedral de México.

Las cúpulas no fueron uno de los temas más representativos de la obra del arquitecto Medina. Hasta ahora conocemos cuatro, muy diversas entre sí: la de la iglesia de Nuestra Señora de Belén, la del templo de Santa Teresa la Antigua, la de la escalera del claustro del hospital de Jesús y la de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín. Las dos primeras comparten entre sí el hecho de ser cúpulas de planta circular, sin tambor y soportadas sobre pechinas, sólo que la de Santa Teresa es muy poco elevada, pareciera una bóveda vaída peraltada, en cambio la del hospital de Belén tiene una media naranja mucho más alta y rematada por una linternilla. La de la capilla terciaria de San Agustín, en cambio fue, como he dicho, octogonal.

La cúpula de la escalera del hospital de Jesús era de artesón de madera, pero construida sobre pechinas con un tambor de planta cuadrada y rematada por un artesón a cuatro aguas, en forma de chapitel, lo que nos recuerda las cúpulas encamonadas o poliédricas creadas por fray Lorenzo de San Nicolás.

Los espacios claustrales, por serlo, estuvieron distribuidos alrededor de un patio. Fue bastante tradicional en el claustro del hospital de San Juan de Dios: arcos de medio punto soportados en pilastras, en el piso alto, y ventanas con marco de cantería, en el alto. En cambio, en el claustro de San Felipe Neri, ciertamente utilizó arcos de medio punto soportados sobre pilastras, pero lo hizo en ambos niveles y, además aprovechó un recurso

que, amén de dotar de muy contrastantes efectos de claroscuro al patio, le otorga movimiento y riqueza ornamental: la almohadillas, que ya había ensayado en el Primer Misterio del Rosario, pero que en San Felipe Neri se vuelven el elemento central del edificio. Asimismo, cubrió con bóvedas de aristas la planta baja y con techumbre de madera, la alta.

Las torres, parece que tuvieron para el arquitecto Medina una función casi exclusivamente utilitaria. Como la que diseñó para el convento de San Jerónimo, las de las iglesias de Santa Teresa la Antigua y del hospital de Belén fueron de un solo cuerpo, cubierto con una cúpula con su respectiva linternilla. La del templo de Belén era, como la de San Jerónimo, de planta cuadrada con pilastras dóricas. La de Santa Teresa es, en cambio, de planta octogonal, también de orden dórico, pero con columnas.

En cuanto a las portadas, encontramos que la más sencilla y tradicional fue la del templo del hospital de Belén: columnas de orden dórico flanqueando un arco de medio punto que posee como único ornamento, una hoja de acanto en la clave. Pero en otras resulta mucho más audaz y propenso al enriquecimiento, como en las atriales del convento de Santo Domingo (si es que, en efecto son suyas). En ellas encontramos dos de los recursos favoritos de Medina y de otros arquitectos de su tiempo: las almohadillas y el frontón roto, con lo que, como dije antes, consigue los cuatro efectos más importantes de la arquitectura barroca: ascensionalidad, movimiento, claroscuro y riqueza ornamental.

Pero las portadas más importantes de las realizadas en ese tiempo por Cristóbal de Medina fueron las que lucen columnas salomónicas. Esas fueron, como he dicho, las de los templos de San Agustín y Santa Teresa la Antigua, la de la capilla de la Tercera Orden del citado convento agustino, así como las portadas procesionales y del crucero de la Catedral de México. En todas ellas, la composición fue manierista, pero la surgida en la segunda etapa del manierismo novohispano, es decir, de calles y órdenes superpuestos. Todas ellas, además, frontales y poco decididas a abandonar el paramento. Las más audaces en ese sentido, fueron las del templo de Santa Teresa la Antigua, pues en el segundo registro, al colocar las columnas en un plano más avanzado que las pilastras adosadas, consigue mayor movimiento en planta. Sin embargo, podemos considerar que la presencia de las columnas salomónicas no modificó la composición tradicional de las portadas, es decir, que los soportes se adaptaron al tipo de composición ya existente en la Nueva España y, por lo

tanto, la función que cumplieron fue exclusivamente simbólico-ornamental, como ocurrió en los retablos novohispanos y también en la arquitectura española, como veremos después.

En relación con la tipología de las salomónicas empleadas por Cristóbal de Medina, encontramos dos clases: las del perfil giratorio y las entorchadas, éstas en el segundo registro de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua. Además, las tritóstilas, con el primer tercio de la caña, recto, que aparecen en el primer cuerpo de ese mismo templo de monjas. Sus modelos debieron ser Vignola, en cuanto al perfil de las columnas y Caramuel en relación con la guía ornamental que recorre las gargantas.

Pero, como era costumbre en el arte, esas lecturas no fueron copias literales, sino puntos de referencia de los que el arquitecto dio interpretaciones libres, pues mientras en unos casos los helicoides son abiertos (como en las salomónicas del templo de San Agustín), en otros es más cerrado (como en las de la Catedral) y, en tanto que en unas el movimiento es más claro, en otras se disimula hasta casi hacerlo desaparecer, como en el caso de las columnas del primer cuerpo del templo de Santa Teresa la Antigua.

Esa libertad también se manifiesta en el número de espiras de las columnas, pues las únicas que tienen las seis propuestas por Vignola, Ricci y Caramuel, son las del templo de San Agustín y las de las portadas del crucero de la Catedral, las demás son de cuatro (en el primer cuerpo de la portada de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín), de cinco (en las portadas procesionales de la Catedral y en el segundo registro de la portada de la capilla terciaria de San Agustín) y de siete vueltas (en el primer cuerpo de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua).

Pero en estas portadas no solamente son importantes los fustes salomónicos, sino otros elementos que la conforman y que complementan sus características barrocas, como los frontones rotos en las portadas procesionales de la Catedral y en las del templo de Santa Teresa; los marcos de línea quebrada, como los del segundo registro de las portadas del templo carmelitano (muy similares, a los que tiene el Misterio de la Encarnación). Todo esto, amén de la abundancia ornamental, evidente todavía en las portadas procesionales de la Catedral y en las del templo de Santa Teresa.

También es importante hacer mención de un elemento muy importante, relacionado con el salomonismo: las formas poligonales: la planta octogonal de la torre del templo de



Santa Teresa, el óculo octogonal del claustro del Oratorio de San Felipe Neri y los arcos semiexagonales de las portadas del crucero de la Catedral de México.

Por último, cabe hacer mención de un elemento que nos remite a los retornos a estilos del pasado, que se presentaron a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII: el tapiz a base de rombos ocupados por flores que se encuentran en el paramento del segundo cuerpo de la portada de la Tercera Orden de San Agustín, como fondo de la escultura de Jesús Crucificado.

Por supuesto, una vez que la columna salomónica se adoptó en la arquitectura de la ciudad de México, especialmente en las portadas de la Catedral, su uso se extendió a toda la Nueva España, con excepción -por extraño que parezca- de la propia capital. En ese sentido me atrevo a aventurar dos hipótesis: por un lado, el arraigo mayor de la ciudad de México a los principios manieristas y, por otro, la construcción de la basílica de Guadalupe, el otro gran santuario de la Nueva España, que no contempló y nunca tuvo columnas salomónicas, aunque -como veremos después- es posible creer que por medio de otro lenguaje formal, siguiera expresando un mensaje salomonista.

Como efecto inmediato de la inclusión de las salomónicas en la arquitectura, surgieron dos monumentos contemporáneos a las obras de Cristóbal de Medina: el templo de San Bernardo de la ciudad de México, construido por Juan de Cepeda de 1685 a 1690 y la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Sombrerete en Zacatecas, cuya construcción, según Clara Bargellini, data de 1685. En ambos casos podemos apreciar dos de las tipologías de la columna salomónica utilizadas por Cristóbal de Medina: la tritóstila, siempre con el primer tercio recto, como son las que se encuentran flanqueando los nichos de las portadas del templo de San Bernardo y el vano de ingreso de la portada de la parroquia de Sombrerete; y la otra, cuyo helicoide arranca desde la basa, como las que limitan el nicho del tercer cuerpo de la portada zacatecana. En los dos casos, la decoración se concentra en las gargantas, como una derivación de Caramuel y su perfil es giratorio, como clara lectura de Vignola, aunque todo ello filtrado por la interpretación previa de Cristóbal de Medina, con quien esas columnas guardan una gran relación formal: sus obras se convirtieron en modelos locales de la arquitectura.

Y mientras todo esto sucedía en la Nueva España, en Europa se publicaba uno de los tratados más importantes sobre el salomonismo: los Disegni d'architettura civile et eclesiastica, de Guarino Guarini, publicado en 1686 sin los dibujos, pues sería hasta 1737 cuando, de manera póstuma, se editaran las láminas en otra obra de ese tratadista, titulada Architettura civile. Guarini al parecer tomó como base la Pintura sabia de fray Juan de Ricci, cuyo manuscrito, o al menos sus principales ideas, debió conocer en un viaje que, al parecer, realizó a la Península Ibérica hacia 1658-1659. Sin embargo, aplicó algunas variantes a sus columnas, las cuales, aunque desarrolladas en seis espiras, acusan una cadenciosa ondulación que se ve afectada por las estrías helicoidales que recorren el fuste. Además, a diferencia de Ricci que concibió sus salomónicas a partir de un orden compuesto, pero constituido por la suma de todos los órdenes, Guarini las pensó a partir del orden clásico corintio.

Asimismo, el tratadista italiano presenta también otro tipo de columna que puede considerarse una variante del salomónico: aquélla que se conoce estrictamente como entorchada, pero que produce efectos parecidos a los de los helicoides de perfil giratorio. Como vimos, Cristóbal de Medina ya la había empleado en la portada del templo de Santa Teresa la Antigua, sólo que el arquitecto novohispano había hecho recorrer el fuste por una guía decorativa, en tanto que Guarini propuso estrías helicoidales.

Pero quizá la aportación más importante de Guarini haya sido la pilastra salomónica, es decir, la trasposición del círculo al plano, en la cual lógicamente destaca el perfil ondulante. Las propuso en su tratado y las llevó a la práctica en la iglesia de la Divina Providencia de Lisboa, construida en 1653 y destruida en el terremoto de 1755.

Como Ricci y Caramuel, Guarini también intentó incluir el soporte salomónico en un orden arquitectónico específico, de manera que hizo ondular todos los elementos que conformaban un edificio, como lo demostró precisamente en la citada iglesia de Lisboa. A ese orden lo denominó "Ordine Corinto Supremo".

Aunque está por estudiarse la repercusión que pudo haber tenido el tratado de Guarini en la arquitectura seiscentista de la Nueva España, es un hecho que la pilastra salomónica, no se introdujo sino hasta el siglo XVIII y En España, con excepción del claustro del convento de San Pablo de Sevilla, reedificado por Leonardo de Figueroa de 1690 a 1709, tampoco se empleó esa solución. Sus entorchadas, en cambio, tal vez puedan

relacionarse con las que flanquean el vano de ingreso de la portada del Sagrario de la Catedral de Puebla, construida por Diego de la Sierra alrededor de 1689.

Ahora bien, más que intentar precisar una cronología, creo que para conocer el desarrollo formal de la columna salomónica en la Nueva España y su relación con las españolas, es necesario hablar de sus diversas tipologías. En España, desde el punto de vista formal, mantuvieron los dos tipos que se habían observado antes: las tritóstilas, como las de la iglesia de la Asunción de Liria, en Valencia y las de un helicoide que arranca desde la basa, como las de la iglesia de San Miguel de los Reyes, también en Valencia. De esta manera, tenemos columnas tritóstilas, con el primer tercio recto, en la iglesia de Santa María de Elche, en Alicante, contruida por Nicolás de Bussy en 1681, en la de Montesión, en Palma de Mallorca, edificada de 1622 a 1684 y en las obras sevillanas más tardías de Leonardo de Figueroa, como el claustro de San Acasio, que edificó entre 1691 y 1709 y el interior y la fachada de la iglesia de San Luis de los Franceses, que realizó de 1699 a 1730.

No obstante, en la mayoría de las columnas salomónicas de la arquitectura española el helicoide arranca desde la basa, como las que encontramos en las obras de Juan Bautista Viñes, en Valencia: la iglesia de San Andrés, del año de 1686 y la torre de Santa Catalina, construida de 1688 a 1705, así como en la iglesia parroquial de Caldas de Montbuy en Cataluña y en las portadas del presbiterio de la iglesia de San Pablo de Sevilla, realizada por Leonardo de Figueroa entre 1691 y 1709.

En cuanto al recorrido helicoidal, más allá del número de espiras, que en realidad fue muy variable, es importante hacer notar, que en su gran mayoría, esas columnas poseen los senos redondeados y las gargantas amplias y profundas, amén de que mantienen el equilibrio entre senos y gargantas, de manera que el recorrido helicoidal es muy uniforme con una inclinación poco prununciada. En este aspecto, constituyen una excepción, las salomónicas que aparecen en la portada de la iglesia de Montesión, en Palma de Mallorca, en la cual los senos son achafanados y las gargantas angostas, con una solución muy similar a los soportes del primer cuerpo de las portadas del templo de Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México.

A ello se han de agregar las pilastras salomónicas en una sola obra, como apunté antes y las columnas entorchadas que aparecen en la iglesia de Santa María de Elche y en la

parroquial de Santa María la Real en Entrimo, Orense, ésta última ya de principios del siglo XVIII.

Finalmente, con algunas excepciones, como las columnas de la torre de Santa Catalina de Valencia, y algunos ejemplos sevillanos como las del segundo cuerpo de la portada de la iglesia de San Luis de los Franceses, las de las espadañas y cúpula de la iglesia de San Pablo y las de las torres de las iglesias de San Román (de hacia 1700) y Nuestra Señora de la O (levantada por Antonio Gil de Gataón en 1699), en España las salomónicas integradas a la arquitectura, son exentas, lo que condiciona la solución formal de esos soportes, como lo hace el hecho de que, con excepción de las columnas que se encuentran en el interior de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla, ninguna es de orden gigante.

Desde el punto de vista decorativo, en España las hubo desnudas, como las de los presbiterios de la Catedral de Valencia y de la iglesia de San Pablo de Sevilla, así como las del interior de la Iglesia de San Luis de los Franceses, de Leonardo de Figueroa. Con la influencia del tratado de Caramuel, se extendió la decoración en las gargantas, como encontramos las columnas de la iglesia de Santa María de Elche, en Alicante; las de la iglesia de Caldas de Montbuy, en Cataluña, y las de la portada de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla; aunque en este sentido las salomónicas que parecen copia literal del tratadista son las de Juan Bautista Viñes en Valencia: las de la torre de Santa Catalina y, muy especialmente, las de la iglesia de San Andrés.

Las hubo también con la ornamentación en los senos, como las de la torre de Nuestra Señora de la O de Sevilla y, por supuesto, decoradas en senos y gargantas, como las de la iglesia de Montesión, las del claustro de San Acasio y las de la parroquial de Entrimo.

En cuanto a la función que cumplieron, todas las salomónicas fueron realmente simbólico-decorativas y por ello no afectaron la distribución espacial y compositiva tradicional de los edificios a los cuales se incorporaron: de hecho, como veremos, fueron ellas las que se adaptaron a la tradición ya existente: ciertamente al contrario de lo que ocurrió en la retablistica. En ese sentido solamente se pueden citar tres excepciones: un proyecto -que no pasó de serlo- presentado por Domingo Antonio de Andrade para construir una iglesia en Galicia, posiblemente dedicada a Santa María Salomé, en el último

tercio del siglo XVII, en el cual las salomónicas dibujadas cumplen una función de apoyo. En el mismo caso está la escalera de la casa Dalmases en Barcelona, al parecer también del siglo XVII en la cual, una columna exenta y dos embebidas en los muros siguen la línea diagonal de escalera, mostrando una clara influencia del tratado de Caramuel, a quien siguen también en el hecho de decorar las gargantas con una guía de hojas. Y, por último, el interior de la iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla, en donde las salomónicas de orden monumental que posee, también cumplen la función de soportes.

En la Nueva España, como en la Metrópoli, también se presentaron tres de las principales categorías formales en las que he dividido las columnas salomónicas: las que hacen arrancar su helicoide desde la basa, las tritóstilas y las entorchadas. Entre las que poseen el helicoide desde la basa podemos citar las que flanquean el nicho del tercer cuerpo de la portada principal de la parroquia de Sombrerete en Zacatecas -de la que ya he hablado antes-; las que limitan, igualmente el tercer cuerpo, de la portada de la iglesia conventual (hoy parroquia) de Ozumba en el Estado de México, obra de hacia 1697; las que se levantan en el segundo cuerpo del templo de San Juan Bautista de Cajititlán, en Jalisco, asimismo de fines del siglo XVII, y las que lucen las iglesias franciscanas de: Zacatecas, construida por fray Juan de Lazcano de 1686 a 1689; Guadalajara, levantada de 1684 a 1692 por fray Miguel de Aledo y fray Antonio de Avellaneda, y San Luis Potosí, comenzada en 1686. Asimismo, tienen el helicoide desde la basa, las columnas de la portada principal de la Catedral de Aguascalientes, construida de 1704 a 1738; las de la portada principal del templo de Santa María de Jesús, en Atlixco, modificada en el siglo XVIII; las de la iglesia de Santa Cruz de las Flores, en Jalisco, levantada entre los años de 1692 y 1712; las de la portada del templo de San Jerónimo, Aculco, en el Estado de México, posiblemente de fines del siglo XVII, y finalmente, las columnas de la magnífica portada de la capilla de Loreto del templo de La Compañía, en San Luis Potosí, posiblemente del siglo XVIII.

Entre las obras que poseen columnas salomónicas tritóstilas, con el primer tercio recto, cabe mencionar, las que flanquean los nichos del segundo cuerpo de las portadas del templo de San Bernardo, de la ciudad de México -que ya he mencionado antes-; las del primer cuerpo de la portada de la parroquia de Sombrerete; las de la portada de la Catedral de San Luis Potosí, comenzada en 1701 por Nicolás Sánchez Pacheco; las de la capilla de la



Tercera Orden de Texcoco, que ya existía en 1697; las de la Tercera Orden de San Francisco, de Toluca; las del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en Oaxaca, construida en 1689; las de la iglesia de San Juan de Dios (hoy Santuario de Guadalupe) de Toluca, de fines del siglo XVII, y, uno de los monumentos más importantes del barroco novohispano: el templo de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas, en Chiapas, reconstruido a fines del siglo XVII.

En términos generales, podemos decir que los recursos de los cuales los artistas echaron mano para entorchar una columna fueron dos: por un lado, enredar un listón o una guía decorativa a lo largo del fuste, o bien estriando la caña, en ambos casos, por supuesto, de manera helicoidal. Como mencioné antes, Cristóbal de Medina utilizó el primer recurso en los cuerpos altos de la portada del templo de Santa Teresa la Antigua y en un caso parecido se encuentran las columnas del segundo cuerpo de la iglesia del hospital de San Pablo, de Puebla, cuya reconstrucción se comenzó el año de 1678, sólo que en las columnas, en lugar de una guía, como en la citada obra de Medina, se enreda un listón. En cambio, en la portada del Sagrario de la Catedral de Puebla, construida por Diego de la Sierra hacia 1689, como apunté antes, el fuste se estrió helicoidalmente.

Como he dicho, en la Nueva España no se presentó la pilastra salomónica durante el siglo XVII, tampoco existió el orden monumental en ningún caso y por lo general, las columnas salomónicas fueron adosadas.

Sin embargo, esa clasificación no basta para explicar la riqueza que alcanzó el fuste salomónico en la arquitectura seiscentista novohispana, pues aparte de la decoración -de la que me ocuparé después-, desde el punto de vista formal y tal como sucedió con los retablos, la torsión del helicoide fue muy variada, de manera que, desde mi punto de vista, además de saber si el fuste es tritóstilo o no, es necesario detenerse más en el estudio de ese diverso recorrido que manifiesta una variedad que va más allá de una simple interpretación de modelos para insertarse de lleno en un proceso verdaderamente creativo. Así, en un primer acercamiento he encontrado fustes que manifiestan cierta influencia capitalina, especialmente de las columnas del templo de Santa Teresa la Antigua, es decir cañas de torsión tímida, con senos achaflanados, tritóstilas y, en ocasiones decoradas solamente con una guía en las gargantas. Tal el caso, por ejemplo, de las salomónicas que tiene la portada

de la Catedral de San Luis Potosí y las de la portada principal de la iglesia de la Tercera Orden de Texcoco.

También de influencia de la capital, pero en este caso de la Catedral de México, o sea, helicoides que arrancan desde la basa, tienen los senos achaflanados y una guía decorativa en las gargantas, son las que se encuentran en los terceros cuerpos de las portadas de las parroquias de Ozumba y Sombrerete.

Con un helicoides discreto que tiende todavía más a la horizontalidad son las que tiene la portada de la iglesia de Cajititlán, en Jalisco; las de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco, en Toluca, y las del templo de San Francisco de Zacatecas.

Hubo también helicoides, que a base de senos resaltados con molduras y gargantas profundas lograron mayor sensualidad, como los que se encuentran en las portadas de los templos franciscanos de Guadalajara y San Luis Potosí.

Asimismo encontramos un cierto gusto por los helicoides alargados, como se presentan en las columnas de la portada del templo de Nuestra Señora de la Soledad, en Oaxaca; en la iglesia de San Juan de Dios, de Toluca; en la Catedral de Aguascalientes, y en el templo conventual de Santa María de Jesús, en Atlixco.

Uno de los tipos más interesantes es, sin duda, el que recuerda, así sea lejanamente, los modelos primigéneos, es decir, las columnas vitíneas del Vaticano y el Baldaquino de San Pedro. En ningún caso, desde luego, podemos reconocer el perfil ondeante, en cambio sí, la división en tercios de todo el fuste (como en el caso de la obra berninesca) y la presencia de la combinación de las estrías helicoidales con la decoración vegetal. Claro que al carecer del perfil ondeante, lo que encontramos es una interpretación, una recreación de aquellos modelos combinados con la propuesta vignolesca y las lecturas propiamente novohispanas. Desde mi punto de vista, a esa tipología pertenece, muy especialmente, la portada del templo de Santo Domingo, en San Cristóbal las Casas, Chiapas.

Igualmente, dentro del grupo de obras del siglo XVII y principios del siglo XVIII existen algunas que poseen fustes excepcionales, en el sentido de que no los he localizado en ningún otro monumento de la época, es decir, que se trata de tipologías únicas, por lo menos hasta este momento. Tales obras son: la portada principal del templo de San Cristóbal, en

Puebla; la portada del Cristo de la Catedral de Zacatecas y la portada de la capilla de Loreto del templo de la Compañía de San Luis Potosí.

La iglesia de San Cristóbal de Puebla fue construida por Carlos García Durango y terminada el año de 1687. La excepcionalidad de sus soportes consiste en que poseen un perfil ondulante, pero no helicoidal, se trata de una ondulación acentuada por las estriás. Son columnas pareadas, tritóstilas, con el primer tercio recto y cubierto de ornamentación a base de hojas, en tanto que los otros dos tercios se desarrollan en cinco ondulaciones que alcanzan un capitel corintio. En este caso, podría discutirse la influencia de Guarini, pero por la cercanía de fechas entre la publicación del tratado del italiano (1686) y la conclusión de la fábrica del templo, me inclino a pensar más bien en una interpretación de los modelos vaticanos, como quiera también soluciones columnarias, de las que García Durango destacó el perfil ondulante, acentuándolo con un recurso ya utilizado en la Nueva España desde el segundo cuerpo de la Portada del Perdón de la Catedral de México: las estriás móviles.

En cuanto a la portada del Cristo de la Catedral de Zacatecas, que se estaba labrando en 1692, puede relacionarse con las entorchadas, pero en su solución formal íntegra son excepcionales, pues son cariátides aladas o atlantes alados. Tienen el fuste dividido en dos partes: en la inferior, ornamentación vegetal que se desenvuelve de manera helicoidal y en la superior las cañas están ocupadas por el busto de los atlantes que abrazan un muy alto capitel compuesto.

Finalmente, la portada de la capilla de Loreto de San Luis Potosí, posiblemente ya del siglo XVIII. Sus soportes son realmente sorprendentes, lo que me hace dudar del fechamiento que en general se le ha otorgado: hacia 1700. Su helicoide arranca desde la basa y se desarrolla de un modo más amplio de lo acostumbrado en la Nueva España durante el siglo XVII, con cinco espiras que rematan en un capitel compuesto con el rostro de un animal al centro. Sus senos son redondeados y sus gargantas amplias y profundas.

Desde el punto de vista decorativo, es importante destacar que, con excepción de alguna obra, como las columnas de la portada lateral de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco de Texcoco, que son desnudas, el tipo más frecuente de salomónicas en la Nueva España, antes del neóstilo, fueron decoradas: sólo en los senos, sólo en las gargantas

y en senos y gargantas. Entre las primeras, se encuentran las de los templos franciscanos de Guadalajara, San Luis Potosí y Zacatecas.

Columnas ornamentadas solamente en las gargantas son las del templo de San Bernardo de la ciudad de México, las de la parroquia de Sombrerete, las de la iglesia franciscana de Ozumba y las de la portada principal de la iglesia de la Tercera Orden de San Francisco.

Pero las más frecuentes en la Nueva España fueron las que presentan ornamentación en senos y gargantas, como las de la Catedral de San Luis Potosí, las de la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad, en Oaxaca; las del templo de Santo Domingo de San Cristóbal las Casas, Chiapas, y las de la capilla de Loreto de la iglesia de la Compañía, en San Luis Potosí.

Con todo, ciertamente podemos hablar de modelos detrás de todas estas obras españolas y novohispanas: Vignola, Caramuel y hasta las columnas vitíneas y el Baldaquino de San Pedro; incluso, en algún caso, también de Guarini, pero todos transformados de tal manera que prácticamente resultan ya irreconocibles, muy especialmente en la Nueva España, en donde ninguna obra se puede considerar copia de otra, como en el caso de la iglesia de San Andrés de Valencia, en la cual, como dije antes, las columnas parecen copia fiel del la propuesta por Caramuel.

Desde el punto de vista de la función que cumplieron, en la Nueva España no existió, ni por excepción, alguna que cumpliera una función tectónica, todas fueron decorativas, pero ciertamente fueron el eje estructurador de los diseños compositivos de las portadas en las cuales se incorporaron.

De estas consideraciones, concluimos que el desarrollo del soporte salomónico en la Nueva España no fue consecuencia del que había tenido en la Metrópoli, sino que siguió un proceso paralelo a él, basado en modelos comunes, en los modelos que inspiraron la utilización de ese tipo de soporte, en efecto, italianos y españoles, pero con lecturas e interpretaciones independientes, lo que dio por resultado tipologías diversas.

Ahora bien, como he dicho, los soportes no afectaron las soluciones espaciales de los monumentos a los cuales se incorporaron, sino al contrario, las columnas se adaptaron a los diseños espaciales ya existentes y tradicionales en cada sitio, así por ejemplo, en España, las

salomónicas suelen encontrarse en edificios de plantas no barrocas, con la excepción, hasta ahora conocida de la iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, en la cual, del octágono central, salen cuatro brazos circulares, con lo que se conforma una cruz griega, inscrita, a su vez, en un rectángulo. Aunque justo es decir que ésa es precisamente la planta más barroquizante de la arquitectura española, pues por lo general los espacios fueron más tradicionales: rectangulares con capillas laterales, o bien, las plantas centradas de cuatro tipos: circulares, como la del Santuario de Loyola en el País Vasco, proyectada en Roma por el arquitecto Carlo Fontana en 1681 y contruida de 1689 a 1738; elípticas, como la de la iglesia del colegio de San Hermenegildo, de Sevilla, de mediados del siglo XVII; ovales, como la de la iglesia de San Antonio de los Alemanes, de Madrid, edificada en 1624 por Pedro Sánchez, y octogonales, como la del templo de San Albano de Valladolid, levantado de 1672 a 1679.

Asimismo, se consideran barrocas, las iglesias con camarín, como la de Nuestra Señora de los Desamparados, de Valencia, proyectada en 1647 por Diego Martínez Ponce de Urrana y concluida en 1667, además, considerada como la más antigua de España.

En cuanto a los alzados, su barroquismo se manifestó más por la incorporación de ornamentación cada vez más rica, que por sus elementos tectónicos, y cuanto éstos aparecen, no incluyen soportes salomónicos, con excepción de la citada iglesia hispalense de San Luis.

Las portadas hispanas en las que aparecen soportes salomónicos fueron, a partir de los años ochenta, de diseño barroco, pero del tipo más temprano surgido en España con la capilla de San Isidro de la Iglesia de San Andrés de Madrid, construida de acuerdo con un proyecto de Pedro de la Torre, de 1642 a 1669, esto es: un cuerpo en el cual los apoyos exentos se adelantan hacia el frente, y un ático al nivel del paramento (con excepciones notables como la portada de la iglesia de Santa María de Elche).

En la Nueva España ocurrió algo parecido. Al analizar la obra del arquitecto Cristóbal de Medina, vemos que tanto plantas, como alzados y portadas fueron los tradicionales, surgidos en la segunda etapa del manierismo. En la Nueva España en realidad lo que gustó, muy especialmente a lo largo del siglo XVII, fue la pureza del diseño: líneas rectas, cortadas en ángulo, de manera que a las plantas de cruz latina y de una sola nave,



nacidas en etapas anteriores, se vinieron a agregar la octagonal, como la que posee la capilla del Ocho de la Catedral de Puebla, construida por Carlos García Durango de 1682 a 1688, y las plantas de cruz griega, como la que tuvo la capilla de la Tercera Orden de San Agustín, que atribuyo a Cristóbal de Medina, así como dos edificios poblanos edificados por Diego de la Sierra: la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José, que se estaba levantando en 1693 y la capilla anexa al Sagrario, que se contruyó de 1700 a 1724. Pero no prendieron las elípticas, ni las circulares, ni las curvilíneas.

En cuanto a las portadas, se prefirió desplantarlas en un muro plano, después lujosamente revestido. A ese plano se adosan las columnas, de manera que se forman dos planos compositivos en los cuales se pueden distinguir, en planta, entrantes y salientes que forman una línea quebrada, como ocurre en la mayor parte de las iglesias analizadas, aunque debe decirse que algunas son más ricas que otras, dependiendo de la presencia o no de basas independientes, traspilastras y marcos ornamentales.

Otra manera de componer las plantas de las portadas de los templos fue la cóncava, pero no en forma semicircular, sino en trapecio, como la del templo de Nuestra Señora de la Soledad, de Oaxaca. Una solución parecida es la que muestra la portada del templo de Santo Domingo, en San Cristóbal las Casas, sólo que esta obra está estructurada a base de planos continuos que producen efecto de profundidad.

A partir de la construcción de la Basílica de Guadalupe -de la que hablaremos más adelante-, la planta trapezoidal pasó de lo cóncavo a lo convexo, aunque sus soportes continuaran adosados al paramento, como se observa en la Catedral de San Luis Potosí.

Aunque la planta del primer cuerpo, por lo general, se repite en los superiores, hubo casos en los cuales los cuerpos altos fueron transformados a base de líneas quebradas, consiguiendo en ellos una mayor movilidad. Tal es el caso de las portadas del templo de San Bernardo, en la cual el banco registra una forma que podría calificarse de abiombada, aunque permanecen inalterables los dos planos tradicionales, pues las columnas no abandonan el paramento.

En cuanto a los alzados de las portadas, la primera impresión que nos producen es que mantienen un esquema geométrico ortogonal a base de calles y cuerpos, como las de las iglesias franciscanas de Guadalajara, Zacatecas y San Luis Potosí. Pero dentro de ese

esquema, que ciertamente no cambió, se presentaron variantes. De hecho, desde el segundo momento del manierismo, la importancia concedida a la calle central, de alguna manera modificó las composiciones, pues las calles laterales comenzaron a perder importancia y, por lo tanto, a volverse estrechas, en beneficio del sentido de ascensionalidad. Ya en las portadas del crucero de la Catedral de México puede comprobarse ese cambio compositivo, que repercutió en obras como la portada principal de la iglesia de Ozumba. Este estrechamiento de las calle fue haciéndose cada vez más pronunciado, de manera que en algunos casos, sólo había lugar para colocar unas pequeñas peanas con esculturas, como en la portada de San Cristóbal, de Puebla, y en otros, simplemente se muestra el intercolumnio como un elemento arquitectónico por sí mismo, sin que tuviera ya que cumplir la función de albergar ningún otro elemento. Así aparecen en obras de Cristóbal de Medina, como los templos de San Agustín y Santa Teresa la Antigua de la ciudad de México, pero también en la iglesia de San Bernardo de la ciudad de México y en las dos portadas del templo de la Tercera Orden de Texcoco.

Es posible que la disminución de las calles laterales y, sobre todo, el crecimiento de la central, aunado a la ascensionalidad buscada, haya producido, por lo menos desde fines del siglo XVII, la composición de las portadas con una sola calle, como la encontramos en dos obras zacatecanas: la parroquia de Sombrerete y la portada del Cristo de la Catedral, así como en la capilla de Loreto de San Luis Potosí.

Ahora bien, como ocurrió desde mediados del siglo XVII, para conseguir ese sentido de ascensionalidad en las portadas recurrieron también al recurso de disminuir el número de soportes en los cuerpos altos o bien, disminuir su anchura, aunque en el barroco, la composición no se reduce al empleo de esos artificios. Factor importante en ellos es la manera de distribuir los elementos, así, en la parroquia de Sombrerete, mientras la ventana y el nicho están limitados por columnas, los nichos del segundo nivel están aislados. En la iglesia de San Cristóbal, la ventana le dobla la altura a las peanas y a los remates, y en la Capilla de Loreto, el nicho aparentemente está colocado a mayor altura que las ventanas, pero los remates de éstas, al final rebasan la cornisa del nicho. Todo lo cual, además de dotar a las portadas de movimiento, coadyuvan a modificar y enriquecer sus perfiles.

Pero en las portadas de fines del siglo XVII y principios del XVIII, también encontramos algunas en las cuales los artistas se mostraron menos interesados en el sentido ascencional y, en cambio prefirieron acentuar la riqueza compositiva, de manera que en lugar de disminuir el número de soportes, los aumentaron, como se manifiesta en la portada lateral del templo de la Tercera Orden de Texcoco, en la portada principal de San Francisco de San Luis Potosí y la de la iglesia de San Juan de Dios, de Toluca.

La riqueza de los alzados provoca perfiles de gran riqueza, por lo general mixtilíneos, conseguidos no únicamente por medio de la disposición de los elementos tectónicos, sino también por medio de elementos ornamentales que fungen lo mismo como marcos de las portadas, que como enlaces de los diferentes cuerpos.

Ahora bien, la frontalidad y planimetría que acusan las portadas de la Nueva España, tiene que ver con la traza de las ciudades: el urbanismo de las ciudades novohispanas durante la época del barroco fue en realidad el urbanismo manierista al cual se adaptaron los edificios y no por falta de imaginación de los artistas o desinterés de las autoridades, sino por una verdadera voluntad de forma: a lo largo de los tres siglos virreinales, se empeñaron tanto autoridades, como artistas, viajeros y habitantes, por conservar la planta ortogonal de las ciudades, lo que seguramente tiene que ver con el gusto por la pureza de líneas que mantuvieron en las plantas de sus monumentos religiosos; en todo caso, los edificios tuvieron que adaptarse a esa traza.

Algo similar ocurrió en España, donde, con excepción de la ciudad de Santiago de Compostela, en la cual se aprovechó la traza medieval que tenía para dotarla de efectos barrocos, las ciudades no se modificaron con la llegada del nuevo estilo, sino que ahí también los edificios tuvieron que adaptarse a la traza ya existente.

Pero volviendo a la columna salomónica, si, como hemos visto, se incorporó a la arquitectura después que en la retablística, lógico sería pensar que también los retablos novohispanos hubieran servido de modelos para los monumentos. De hecho, las autoridades de la Catedral calificaron a las portadas que se estaban contruyendo a fines del siglo XVII, como "retablos" en la calle. Sin embargo, desde el punto de vista formal presentan varias diferencias, como la carencia del sentido ascencional en los retablos de aquella época, aunque en ambos casos se presentó una variedad tipológica en los soportes explicable

por la libertad con la que se manejaron los artistas en su concepción, aunque en ambos casos parece que sus fuentes fueron, sin duda arquitectónicas, principalmente, los modelos propuestos por los tratados.

En la pintura, los artistas, en general, continuaron aprovechando las posibilidades plásticas de las columnas, más que proponiendo modelos realizables, como en el caso de las lucen los tapices conocidos tradicionalmente como del "Conde-Duque", que proceden del monasterio de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús, de Madrid. Fueron realizados hacia el año de 1683 y en la actualidad se conservan en el Museo Arqueológico de Madrid. Los tapices representan las virtudes atribuibles a la familia Caraffa, quienes donaron los tapices al convento citado, como sabiduría, prudencia, tamplanza, etcétera, una alabanza a los valores de la nobleza, lo que se transmite a través de los animales que se encuentran al centro de cada una de las colgaduras. Desde el punto de vista formal se les ha relacionado con los tapices que se encuentran en el Museo de Santiago de Compostela, y ciertamente la solución formal del templete soportado por columnas salomónicas es muy parecido, incluso la tipología de esos soportes es similar: tritóstilas, con el primer tercio de perfil ondulante y recorrido con estrías helicoidales, mientras que los otros dos están rodeados por una guía de flores, frutos y aves, muy volados.

También cabe mencionar las salomónicas que aparecen en la cúpula de la iglesia del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, ejecutadas por Claudio Coello y Rafael Ximénez Donoso en 1686, que representa un Calvario rodeado por una balaustrada de la que asoman ancángeles, santos y personajes de la Corte. Los soportes que limitan esa balaustrada son salomónicas que siguen la curvatura de la bóveda, aunque, claro, sus espiras son giratorias como las propuso Vignola y están recorridas en las gargantas por una guía de hojas, como las diseñó Caramuel.

En la Nueva España los modelos para las columnas pintadas fueron, por un lado, las columnas vitíneas y, por otro, los propios retablos novohispanos. En el primer caso se encuentran "La Visión de Santa Teresa", de Cristóbal de Villalpando, que se conserva en la Pinacoteca Virreinal del templo de La Profesa de la ciudad de México; "San Nicolás de Bari", de Baltasar de Echave Rioja, que se puede apreciar en la capilla dedicada a ese santo en la Catedral de Puebla, y "La Iglesia Triunfante" de Nicolás Rodríguez Juárez, que se

localiza en la iglesia del Carmen de la ciudad de Celaya, en Guanajuato. Esta última con una cierta torsión en los fustes, como queriendo dar la impresión de soporte tectónico, con lo que se hermana a las obras de Tibaldi y el Veronese.

En cambio, entre las obras que dan la impresión de haber utilizado los retablos como fuente de inspiración se encuentra una "Virgen" (aún no identificada), realizada por Cristóbal de Villalpando, que se conserva en el Seminario Conciliar de la Ciudad de México; "La Imposición de la Casulla a San Ildefonso" de Bernardino Polo, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Puebla; "El Evangelista San Mateo" de Pascual Pérez, que se localiza en el Museo Amparo, de la misma capital poblana, y "La iglesia de Belén" que Carlos de Villalpando pintó en 1704 y que actualmente se localiza en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán.

Un caso excepcional es la salomónica que aparece en "La Presentación de la Virgen en el Templo" de Nicolás Rodríguez Juárez -que se conserva en una colección particular de la ciudad de México-, donde el fuste, amén de poseer una solución formal bastante tectónica, carece totalmente de ornamentación, lo que fue excepcional en las salomónicas pintadas y, por su puesto en la arquitectura novohispana.

De ello podemos concluir que en la pintura novohispana encontramos las columnas vaticanas que se conocieron a través de grabados de obras famosas, como las de Rubens, presente en los artistas más tempranos como Pedro Ramírez y Baltasar de Echave Rioja. Columnas salomónicas que, debemos decir, no ejercieron ninguna influencia en la arquitectura de la Nueva España. Hubo también artistas, como Cristóbal de Villalpando y Nicolás Rodríguez Juárez que intentaron hacer columnas más tectónicas, pero sin seguir un modelo concreto: entre las vitineas y tal vez algún retablo. Vignola parece estar presente muy tardíamente en la pintura, como se aprecia en la obra de Pascual Pérez. Caramuel pudo influir tanto como los retablos en algunos pintores como Villalpando, en la incorporación de la guía de hojas en las gargantas, pero también de un modo tardío.

Por lo tanto, parece difícil encontrar una relación entre la pintura y la arquitectura de la Nueva España, toda vez que sólo hasta muy tarde, cuando los retablos y quizá las propias obras de Cristóbal de Medina ya estaban construidas



En cuanto a la pintura europea, no sería imposible que de algún modo pudiera haber llegado a manos de los arquitectos algunos grabados de ella, pero, como hemos visto, las columnas representadas en pintura que tuvieron características más tectónicas parecen guardar relación con el Baldaquino de San Pedro y con los tratados de arquitectura como los de Vignola y Caramuel, por lo que parece más lógico pensar en que serían esos tratados y no la interpretación que de ellos hicieron los pintores, los que auxiliarían a los arquitectos de la Nueva España. De hecho, como hemos visto, ellos fueron sus verdaderos modelos.

En los muebles y objetos de uso civil y religioso, ocurrió lo mismo: de hecho, fueron los modelos arquitectónicos los que sirvieron de fuente de inspiración para reproducir las salomónicas que en ellos aparecen: por lo general, Vignola, como se puede observar desde la factura del Sagrario de plata de la Catedral de Sevilla, aunque hubo casos en los cuales se intentó reproducir el Baldaquino de San Pedro, como fue el caso del Altar procesional de plata, indoeuropeo, del año de 1689, que se encuentra en la iglesia de Santo Domingo de Macao, de manera que parece que la fuente de inspiración de los propios objetos muebles fueron las fuentes arquitectónicas, aunque, claro es, a partir de ellas, los propios artistas llegaron a creaciones propias, como se observa en las mesas alemanas de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII, que aumentan el grosor de los soportes conforme alcanzan altura, o la mesa luso-india del siglo XVII que se encuentra en el Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa, donde las patas adoptaron un retorcimiento tal, que difícilmente se podría reconocer su origen.

La historia de los monumentos efímeros y su relación con la arquitectura es diferente, porque en este caso es probable pensar que, en algún caso concreto, antes de levantar una portada o un retablo, las formas hayan sido ensayadas en esas máquinas temporales. Sin embargo, también creo que las fuentes de esos monumentos debieron ser las mismas que se utilizaron para la arquitectura y, entre ellas, muy especialmente los tratados, como se manifiesta, por ejemplo, en el altar efímero levantado para las fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen, el año de 1673, donde indudablemente se reconoce a Caramuel.

Claro que tampoco podemos descartar la posibilidad de que los artistas se basaran ya en obras arquitectónicas o retablisticas ya edificadas, como el caso de José Benito

Churriguera, que levantó un Tabernáculo para la iglesia de Dos Barrios de Madrid, cuyas salomónicas ciertamente recuerdan las de retablos españoles, como el mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca, levantado por el mismo artista. Pero en este caso, sería necesario un estudio más detallado de los monumentos efímeros -concretamente de los novohispanos- para conocer más a fondo su relación real con la arquitectura.

Con todo, una conclusión que, no por obvia deja de ser importante, es la interrelación que guardaban entre sí todas las manifestaciones artísticas, que obedece a un principio general, igualmente obvio: el arte se basa en el arte para llegar a procesos creativos. En el caso concreto de la arquitectura salomónica, los puntos de partida, se originaron en Europa, pero también en la Nueva España surgieron creaciones propias a partir de aquellos modelos que, a su vez, se fueron constituyendo en paradigmas locales que, no sólo transformaron aquellos puntos de partida, sino que fueron conformando una tradición artística propia, lo que desde luego queda demostrado en el desarrollo del soporte salomónico, pero también en el desarrollo arquitectónico de esa época.

Ahora bien, he dicho que una vez que Cristóbal de Medina introdujo el soporte salomónico en las portadas de los edificios, principalmente en las de la Catedral Metropolitana, se produjo el triunfo de la arquitectura barroca, lo que no es solamente una coincidencia cronológica, sino que tiene que ver también con la propia historia del soporte salomónico. Como expliqué antes, cuando Iácome Vignola incluyó esta columna en su tratado, no lo integró a ninguno de los órdenes existentes, pero tampoco lo conformó en uno diferente, con lo cual, como afirma Juan Antonio Ramírez, ese soporte se convirtió en un elemento desintegrador de los órdenes clásicos y con ello se dio paso a las libertades formales que se desarrollaron a partir del manierismo y llegaron a convertirse en principio durante el barroco. De ahí que una vez introducida en la arquitectura novohispana ese elemento desintegrador del orden y de los órdenes, el barroco, con todas sus libertades, se desarrollara plenamente.

Claro es, que a ese hecho de orden general, como es costumbre se añaden factores propios de la historia novohispana, que debemos tomar en cuenta para comprender mejor la relación entre la columna salomónica y el barroco.

En primer término, si bien es cierto que desde muy temprano se presentó el soporte salomónico en los retablos ya propiamente barrocos, incluso en retablos catedralicios tan importantes como el de los Reyes de Puebla y el de San Pedro de México, tal pareciera que las características, todavía manieristas, que mostraban las portadas del imafrente de la Catedral de México durante la maestría mayor de Luis Gómez de Trasmonte, ponían todavía cierto freno a esas libertades. Eso tiene que ver con la influencia que ejercieron las catedrales, pero muy especialmente la de México, en el mundo artístico de la Nueva España: ésta fue, sin lugar a dudas, *la obra paradigmática por antonomasia* y lo que en ella ocurría en términos artísticos era observado y después copiado e interpretado en el resto del virreinato.

Por esa misma razón, sus arquitectos, principalmente, por supuesto, sus maestros mayores, se convirtieron en los rectores artísticos de la Nueva España: a través de ellos, las autoridades virreinales guiaron el desarrollo arquitectónico y ellos fueron los que marcaron los ritmos, las modas y, en gran medida también -como quedó demostrado con el soporte salomónico- la línea interpretativa de los modelos. Fue Cristóbal de Medina el maestro mayor de la Catedral de México que pudo dar conclusión al largo proceso artístico que llevó a la arquitectura novohispana del manierismo al barroco, pues, como ya he dicho, fue él quien llevó a la calle las libertades formales que se impusieron a través de la columna salomónica.

Esto, que ciertamente atañe a los cambios naturales que van sufriendo los estilos artísticos y sus formas más representativas, en la Nueva España, además, viene a ser la afirmación artística del criollismo novohispano. Si el manierismo vino a constituirse para los novohispanos en la concreción artística de la búsqueda primigenia de su personalidad, de su ser histórico, ese proceso de búsqueda deja de serlo y se llega a la afirmación de la personalidad en el barroco y precisamente el de Cristóbal de Medina, el del salomonismo, de manera que con razón, Edmundo O'Gorman considera que se llega a la "plena madurez criolla" en la segunda mitad del siglo XVII.

Con lo cual tenemos razones teóricas, artísticas e históricas para fundamentar y explicar el triunfo del barroco en la Nueva España en el momento en que triunfó el salomonismo.

### Los años noventa y el nuevo de lenguaje del salomonismo

En los años noventa del siglo XVII tuvieron lugar dos acontecimientos importantes para la vida artística de la Nueva España: la muerte de Cristóbal de Medina, ocurrida el 12 de agosto de 1699 y la construcción del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, que se inició el año de 1694 o 1695 y fue dedicado el de 1709.

Por supuesto, huelga aclarar que durante esa década se desarrolló la última etapa de trabajo de Cristóbal de Medina, que se caracterizó por la reutilización de formas y recursos ya empleados en etapas anteriores. Las obras más importantes de ese momento artístico del arquitecto, fueron: la ampliación de la parroquia de Santa Catalina Mártir, que realizó del 4 de mayo de 1691 al 4 de septiembre de 1692; la terminación de la fábrica de la Capilla del Calvario en la Vía Sacra, que llevó a cabo del 16 de diciembre de 1698 al 14 de marzo de 1699, y los trabajos que desarrolló en la Catedral de México, básicamente proyectos de lo que faltaba ejecutar en ella, entre los cuales destacan el "último" cuerpo de las portadas del imafrente y el cuerpo de campanas de la torre poniente, que presentó, junto con otros arquitectos, después de un reconocimiento de la obra, que hicieron del 18 de febrero al 29 de mayo de 1699. Además, le atribuyo la construcción la portada lateral de la parroquia de Santa Catalina Mártir, que debió levantar al tiempo de su ampliación, es decir, hacia el año de 1691.

La portada lateral de la parroquia de Santa Catalina Mártir continúa el estilo de Cristóbal de Medina, sólo que en esta ocasión no presenta columnas salomónicas, sino otro de los elementos favoritos del arquitecto: las almohadillas. La portada tiene un solo cuerpo, constituido por un arco de medio punto apoyado en jambas con impostas, sin decoración. La imposta continúa a manera de capitel de las pilastras que flanquean el vano. El arco es almohadillado y las enjutas se encuentran ocupadas por almohadillas triangulares, semejantes a las que se aprecian en el claustro de Santa María de Churubusco.

Las pilastras que flanquean el vano también están cubiertas por almohadillas cuyo diseño es el mismo que Medina utilizó en otras obras: en una sección horizontales y en la otra, dobles y verticales, tal como se encuentran en el Primer Misterio del Rosario, en el

claustro de San Felipe Neri y se localizaban también en las portadas del atrio del convento de Santo Domingo.

Encima de las impostas -que también hace las veces de capitel- se adosan otros dos pilastras de capitel dórico, asimismo almohadilladas y con contrapilastras. Estas pilastras superiores, parecerían una continuación hasta la cornisa de las pilastras inferiores (como un anuncio de la prolongación de las jambas hasta la cornisa, recurso generalizado en el siglo XVIII). En el arquitrabe, destacan unas pequeñas ondas que penden de las molduras, a manera de cortinaje.

Como remate, se encuentra un relieve con la representación de la custodia con el Santísimo Sacramento, enmarcada por un cortinaje y una galería formada a base de pequeñas guardamalletas de una sola punta que terminan en borlas. El relieve se encuentra limitado por un marco semiexagonal y acodado, que sirve de apeo a una cruz.

Amén de los efectos de claroscuro y riqueza que se manifiestan en esta obra, destacan elementos como el arco semiexagonal y los cortinajes que es posible relacionar con el salomonismo, a través de otro lenguaje artístico.

En cuanto a las portadas de la Catedral de México, es de destacarse únicamente, que al parecer las tres del imafrente tendrían tres cuerpos y en 1699 faltaban por concluir los últimos, lo que en realidad mantiene la intención de ascensionalidad característico de la obra de Cristóbal de Medina.

La torre poniente de la Catedral, por su parte, además de estar muy relacionada con la oriente -como era lógico-, también se puede vincular con otras torres proyectadas por Cristóbal de Medina: la del templo de San Jerónimo y la de la iglesia del hospital de Belén, pues tendría un solo cuerpo, al que se le construirían dos bóvedas: una, que podríamos llamar falsa, que estaría sobre la bóveda de la capilla de San Miguel, y la otra, cubriría normalmente el cuerpo de campanas.

Ahora bien, es claro que la columna salomónica continuó utilizándose en la arquitectura. En el apartado anterior hice referencia a varios templos que lucen ese tipo de soporte, tanto en España como en la Nueva España. Aún en la ciudad de México, aunque de manera esporádica, se puede encontrar algún edificio con columnas salomónicas, como la iglesia grande de San Francisco, construida de 1710 a 1716 y cuyas portadas fueron



concluidas en 1714. Sin embargo, parece que, especialmente en la ciudad de México, adquiere fuerza un nuevo lenguaje artístico y simbólico, que de cualquier manera se encuentra relacionado con el salomonismo.

Esto, desde luego también tiene una explicación: si bien es cierto que durante los años ochenta puede considerarse como del triunfo de la columna salomónica como el elemento central del sentido simbólico salomonista, no fue el único. En realidad el salomonismo fue la manifestación formal de todo un movimiento cultural. En la Nueva España, seguramente todos los artistas, pero muy especialmente, los maestros mayores, estuvieron integrados a ese movimiento. Concretamente Cristóbal de Medina debió formar parte de él, pues sabemos que Isidro Sariñana ofició su matrimonio y que don Carlos de Sigüenza y Góngora lo cita en los Infatunios de Alonso Ramírez, por lo que podemos suponer que fue amigo de ambos.

Aunque este aspecto merecería un estudio aparte, vale la pena, por lo menos mencionar, algunos de los aspectos, que desde el punto de vista arquitectónico, constituyen muestras claras de que la arquitectura salomónica no se limita a la utilización de ese soporte, sino que va más allá y se conecta claramente con el mundo simbolista y emblemático de la segunda mitad del siglo XVII. Estoy convencida de que en un estudio más cuidadoso de este aspecto se podrían descubrir muchos elementos formales -considerados hasta hoy como meros artificios, propios de un movimiento artístico dado a la libertad- cargados de simbolismo, tal es el caso de las plantas céntricas y las formas ochavadas, las cuales, al parecer se pueden vincular con el Templo de Salomón.

Como bien afirma Juan Antonio Ramírez, ni la lectura de los textos bíblicos las interpretaciones teológicas permiten suponer que el Templo de Salomón haya tenido planta centrada y mucho menos poligonal, sin embargo -como sucedió con la columna salomónica-, una tradición medieval, que desconoció el hecho histórico de la destrucción de ese edificio, llegó a relacionar al Templo de Salomón con la Cúpula de la Roca, edificio de planta octogonal, cubierto por una cúpula.

A ello se agrega la importancia del círculo y las figuras poligonales que a él se asimilan, como la figura geométrica que alude a la perfección y, por lo tanto, la relación que se ha establecido con Cristo, de ahí que también se llegara a identificar a la iglesia del Santo

Sepulcro con el famoso Templo. Es así que, como afirma Juan Antonio Ramírez, “el Templo de Salomón podía asumir de modo natural un simbolismo material *central*, cuya materialización arquitectónica podía perfectamente producir una iglesia circular o poligonal cubierta con una cúpula”.

En la Nueva España, uno de los rasgos más característicos de la arquitectura barroca fue la presencia de formas poligonales, preferentemente, la octogonal. Como bien afirmó Diego Angulo, parece que esas formas se iniciaron en los arcos: los más tempranos de los que tenemos noticia son los de la portada del templo de la Concepción de la ciudad de México, levantado, como he dicho, hacia 1655; su forma es semiexagonal, la cual también está presente en las portadas del crucero de la Catedral de México, realizadas, como vimos, por Cristóbal de Medina. Es probable, como comenta el autor citado, que del semiexágono se pasara al octágono, conservando el mismo fondo hierosolimitano.

Desde luego es difícil, por el momento, seguir una historia cronológica en el empleo de esa forma geométrica en la Nueva España, pero sabemos que se utilizó en plantas de edificios, como la de la capilla del Ochavo de la Catedral de Puebla; asimismo, en cúpulas, como las de las catedrales de Puebla y México. También se utilizó en torres, como las de la Basílica de Guadalupe -de la que hablaremos más adelante- y las de la parroquia de San Miguel, de la ciudad de México, atribuida a Pedro de Arrieta y edificada entre 1690 y 1714. Y también se utilizó con profusión en arcos y claraboyas.

En cuanto a las plantas céntricas o centradas, parece claro que comienzan a aparecer en la arquitectura novohispana a partir del triunfo del barroco. Ya he hecho mención de la capilla del Ochavo de la Catedral de Puebla, pero después vinieron la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José y la capilla anexa al Sagrario de la Catedral, ambas poblanas y las dos contruidas por Diego de la Sierra. Finalmente, podemos citar la capilla de la Tercera Orden de San Agustín de la ciudad de México, que he atribuido a Cristóbal de Medina. En los tres últimos edificios, la planta no es ochavada, sino de cruz griega, pero todas se encuentran cubiertas por cúpulas octogonales.

Aunque, por lo dicho, parece clara la relación entre la planta octogonal y el Templo de Salomón, respecto a la cruz griega, ésta parece remitir al cuadrado como figura perfecta,

en este caso vinculada con la visión de San Juan acerca de la Nueva Jerusalén, que reza: "...es de advertir que la ciudad es cuadrada, y tan larga como ancha..."

Lógicamente, este interés salomonista no fue exclusivo de la Nueva España, también en España se manifestó de modo importante. Aunque, como vimos antes, las plantas centradas se dieron desde muy temprano en la Metrópoli, seguramente también vinculadas con el salomonismo, cabe mencionar aquí un monumento de fines del siglo XVII que, como afirma Antonio Bonet Correa, "...tiene la pretensión simbólica de ser el Templo de Jerusalén...", me refiero a la iglesia de San Luis de los Franceses, de Sevilla, construida por Leonardo de Figueroa.

Ahora bien, en mi opinión, el templo novohispano que resulta más representativo del salomonismo a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII es el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. A pesar de su enorme importancia, su proceso constructivo es todavía poco claro. Se sabe que se inició en 1694 o 1695 y fue dedicado en 1709. El proyecto original fue elaborado por José Durán y, aunque en su edificación participaron varios arquitectos, por sus características formales es posible atribuírsela a Pedro de Arrieta.

El proyecto de Durán nos muestra un edificio de planta rectangular dividida en tres naves paralelas, de cinco tramos cada una, separadas entre sí por medio de machos de columnas. Su crucero se encuentra al centro y la portada presenta un vano semiexagonal con paramentos laterales mixtilíneos. Las torres, -en los extremos- son de planta octogonal, en tanto que el testero -modificado en el siglo pasado- adopta la forma, de tres arcos rebajados. En las bóvedas se alternan las vaídas con las de nervaduras de ocho puntas, y su cúpula, por supuesto, es octogonal.

El conjunto es, entonces, una planta céntrica con una portada semiexagonal y torres de planta octogonal. En las cubiertas se combinan el círculo, el octágono y las bóvedas de nervaduras. Como afirmó Diego Angulo, con excepción de las bóvedas de nervaduras, transformadas en cubiertas de aristas, el templo que conservamos tiene la misma disposición, con lo que su sentido simbólico se mantuvo; el cual se completa con la fachada, donde las formas poligonales alcanzan una de sus manifestaciones más logradas de la arquitectura virreinal: su planta es trapezoidal, mientras que su vano de ingreso adopta la forma de un semióctgono y las torres, como en el proyecto, son también octogonales. La planta de la

portada es la opuesta a las abocinadas anteriores y, aunque frontal, abandona la planimetría de las empleadas en el siglo XVII, al no inscribirse en medio de los estribos -como fue lo usual en la arquitectura seiscentista-, sino envolverlos.

En alzado, la portada abandona también el sentido ascensional de las obras anteriores y tiende más bien a la horizontalidad. Al multiplicar los soportes, necesariamente los intercolumnios disminuyeron su anchura (según la tendencia observada antes) y con ello, podemos decir que el efecto general que consiguió en la obra, es el de intenso claroscuro y de gran riqueza tectónica, sin utilizar las columnas salomónicas.

De lo dicho, se desprende que tenemos un templo que, desde el punto de vista formal, marcó un cambio en el barroco de la ciudad de México, pues, gracias a su influencia, el uso de la columna salomónica se vio prácticamente desplazado de la arquitectura de la capital del virreinato. Ciertamente, los elementos formales que se utilizaron en ese importante monumento, parecen más tectónicos que decorativos, con lo que abre una nueva corriente dentro del estilo.

No obstante, resulta ser un edificio profundamente intelectualizado en su simbolismo, pues por sus características nos damos cuenta que es una recreación, una reconstrucción ideal del Templo de Salomón derivado de la combinación de la tradición medieval que lo identificó con la Cúpula de la Roca (por ser un templo centrado) y la lectura de los textos bíblicos que lo concibieron como un edificio de planta longitudinal, en este sentido cabe recordar el primer Libro de los Reyes, en el que se afirma que el Templo tenía "...sesenta codos de largo, veinte de ancho y treinta de alto..."; asimismo Ezequiel refiere que el "santo" era de "...cuarenta codos, y su anchura de veinte codos".

Desde luego, para fundamentar con mayor consistencia esta hipótesis, sería necesario profundizar más en la cultura barroca novohispana y en los textos que inspiraron tanto las plantas céntricas como las formas poligonales, sin embargo me parece que ésta puede ser una manera de explicar la arquitectura salomónica de la Nueva España ya no únicamente a partir del soporte, sino como un conjunto de elementos integrados al mismo sentido simbólico: espacios, cortinajes, tabernáculos exentos, los reiterados proyectos de las cuatro torres, etcétera. Además, sería una vía para comprender mejor las propias formas barrocas

novohispanas, más allá de una interpretación casi mecánica de modelos europeos, como resultado de una conciencia clara del mensaje estético y simbólico que querían transmitir.

El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe posee el mismo mensaje simbólico de la Catedral de México: son parte del largo proceso de reconstrucciones ideales del Templo de Salomón que se inició cuando el emperador Tito lo destruyó por última vez el año 70 D. C., pero su lenguaje formal fue distinto, sin dejar de ser barroco. La historia de la arquitectura salomónica que a partir de entonces se desarrollará será otra, nuevamente con entrelaces entre la tradición seiscentista y las novedades formales y simbólicas que surgirán en el siglo XVIII: entre la columna salomónica y las formas poligonales, entre la cultura criolla y la Ilustración. Otra historia que, ciertamente merecería una investigación particular y cuidadosa.

Sin embargo, para cerrar este estudio es necesario destacar la trascendencia que tuvo la columna salomónica en el arte novohispano. Desde que se comenzó a utilizar en el siglo XVII, se abandonó -aunque sólo fuera en teoría- hasta la implantación de la Academia de San Carlos, el año de 1783. Esto nos indica que el soporte salomónico, con sus diversas tipologías, fue el elemento formal más constante en la arquitectura barroca de la Nueva España. Su desarrollo en el siglo XVIII abarca desde la persistencia de las tipologías columnarias heredadas del siglo anterior, hasta las novedades tipológicas surgidas en la última centuria virreinal, entre las que destacan, la pilastra salomónica y las columnas helicoidales neóstilas.



## APENDICE DOCUMENTAL

**DOCUMENTO NUMERO 1:** Pago de la media anata correspondiente al examen de maestro de Cristóbal de Medina. 14 de julio de 1659

**DOCUMENTO NUMERO 2:** Registro del pago recibido por Cristóbal de Medina por obras realizadas en el hospital de Jesús. 22 de marzo de 1662.

**DOCUMENTO NUMERO 3:** Solicitud de Cristóbal de Medina de 500 pesos para continuar con las obras que estaba realizando en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 25 de septiembre de 1663.

**DOCUMENTO NUMERO 4:** Solicitud de Cristóbal de Medina para continuar las obras que estaba realizando en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 27 de octubre de 1663.

**DOCUMENTO NUMERO 5:** Escritura de compromiso que otorgó Cristóbal de Medina para reparar el templo de la Santísima Trinidad y construir su espadaña. 20 de diciembre de 1663.

**DOCUMENTO NUMERO 6:** Escritura de concierto por la cual Cristóbal de Medina se comprometió a construir la torre del convento de San Jerónimo. 5 de mayo de 1665.

**DOCUMENTO NUMERO 7:** Carta de pago otorgada por Cristóbal de Medina, del total de lo concertado por las obras que realizó en el claustro del convento de Nuestra Señora de la Concepción. 9 de septiembre de 1665.

**DOCUMENTO NUMERO 8:** Escritura de finiquito de la construcción del convento de capuchinas de San Felipe de Jesús a cargo de Cristóbal de Medina. 24 de marzo de 1667.

**DOCUMENTO NUMERO 9:** Dictamen de la planta y montea realizadas por Antonio Maldonado para construir el altar mayor de la Catedral de México, que elaboraron Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera, Miguel de Aguilera, Rodrigo Bernal, Alonso de Torres, Pedro Leyton, Juan Alvarez, Cristóbal de Medina, Pedro de Estrada, Juan de Morales y Gaspar de los Reyes. 21 de enero de 1668.

**DOCUMENTO NUMERO 10:** Escritura de obligación de las reparaciones que Cristóbal de Medina se comprometió a realizar en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 5 de junio de 1672.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**DOCUMENTO NUMERO 11:** Memoria y condiciones de la obra que Cristóbal de Medina se comprometió a realizar en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 5 de junio de 1672.

**DOCUMENTO NUMERO 12:** Aviso de Manuel Sariñana a Andrés Ocampo, comunicándole que el virrey fray Payo Enríquez de Rivera había decidido que Cristóbal de Medina y Juan de Morales Romero mantuvieran el nombramiento de veedores del "arte de arquitectura". 20 de agosto de 1676.

**DOCUMENTO NUMERO 13:** Memoria y condiciones presentadas por Cristóbal de Medina para reconstruir la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz para la cofradía de Jesús Nazareno. 28 de septiembre de 1677.

**DOCUMENTO NUMERO 14:** Licencia otorgada por el arzobispo- virrey Fray Payo Enríquez de Rivera para que Cristóbal de Medina reconstruyera la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz para la cofradía de Jesús Nazareno. 24 de enero de 1678.

**DOCUMENTO NUMERO 15:** Escritura de concierto por medio de la cual Cristóbal de Medina se comprometió a construir la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz para la cofradía de Jesús Nazareno. 24 de febrero de 1678.

**DOCUMENTO NUMERO 16:** Escritura de concierto por medio de la cual Cristóbal de Medina se obligó a realizar algunas obras en el convento de Santa María de Churubusco. 21 de abril de 1678.

**DOCUMENTO NUMERO 17:** Fundación del patronato para la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua. 4 de junio-20 de julio de 1678.

**DOCUMENTO NUMERO 18:** Licencia que otorgó el arzobispo- virrey fray Payo Enríquez de Rivera para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina. 30 de julio de 1678.

**DOCUMENTO NUMERO 19:** Escritura de obligación que otorgó Cristóbal de Medina para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 5 de agosto de 1678.

**DOCUMENTO NUMERO 20:** Carta de pago otorgada por Cristóbal de Medina a Diego del Castillo por la construcción del convento de Santa María de Churubusco. 20 de agosto de 1678.

**DOCUMENTO NUMERO 21:** Avalúo de un terreno dentro del convento de Regina Coeli, para construir una celda, realizado por Cristóbal de Medina. 18-31 de agosto de 1678.

**DOCUMENTO NUMERO 22:** Avalúo de una celda del convento de la Pura y Limpia Concepción que realizó Cristóbal de Medina. 6 de octubre-12 de noviembre de 1678.

**DOCUMENTO NUMERO 23:** Rectificación de la escritura de concierto para construir el templo de Santa Teresa la Antigua concertada entre Esteban de Molina Mosquera y Cristóbal de Medina. 18 de enero de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 24:** Licencia que otorgó el arzobispo de México, fray Payo Enríquez de Rivera, para que Cristóbal de Medina realizara obras en el convento de San Bernardo. 1o. de febrero de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 25:** Memoria y condiciones de las reparaciones que debían realizarse en el convento de la Pura y Limpia Concepción, presentada por Cristóbal de Medina. 1o. de febrero de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 26:** Poder que otorgó Cristóbal de Medina a Francisco de Baeza y a Juan Pérez de Allen, para que solicitaran ante el rey se le concediera el nombramiento de Maestro Mayor y Aparejador de la Catedral de México. 7 de febrero de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 27:** Licencia que otorgó fray Payo Enríquez de Rivera para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de Regina Coeli, en cuya valuación participaron Luis Gómez de Trasmonte, Juan Montero y Cristóbal de Medina, quien las llevaría a cabo. 8 de febrero de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 28:** Escritura de concierto por la cual Cristóbal de Medina se obligó a realizar reparaciones en el convento de San Bernardo. 10 de febrero de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 29:** Escritura de obligación de los reparos que se habrían de hacer en el convento de Nuestra Señora de Regina Coeli que habían sido valuadas por Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina Vargas, quien habría de realizarlos. 15 de febrero de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 30:** Escritura de concierto por medio de la cual Antonio de Carrión y Diego Sánchez se obligan con Cristóbal de Medina a suministrarle la piedra de tezontle necesaria para la obra que estaba realizando en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 20 de febrero de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 31:** Avalúo de una celda del convento de Nuestra Señora de la Encarnación realizado por Cristóbal de Medina, para ser vendida al alférez Juan Téllez de la Banda. 21 de febrero-9 de marzo de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 32:** Avalúo realizado por Cristóbal de Medina de las reparaciones que necesitaba el convento de Nuestra Señora de la Encarnación en el claustro y en el templo. 11-24 de abril de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 33:** Memoria y condiciones presentadas por Cristóbal de Medina de las reparaciones que necesitaba el convento de Nuestra Señora de la Encarnación. 22 de abril de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 34:** Mandamiento del arzobispo- virrey fray Payo Enríquez de Rivera para que Cristóbal de Medina realizara las reparaciones que necesitaba el convento de Nuestra Señora de la Encarnación. 24 de abril de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 35:** Escritura de obligación de obra otorgada por Cristóbal de Medina para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de la Encarnación. 5 de mayo de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 36:** Avalúo, memoria y condiciones realizadas por Cristóbal de Medina para construir un dormitorio nuevo y reparar el viejo en el convento de Jesús María. 23 de agosto-9 de diciembre de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 37:** Licencia que otorgó el arzobispo- virrey fray Payo Enríquez de Rivera para que Cristóbal de Medina construyera casas para el convento de Nuestra Señora de

Balvanera y realizara reparaciones en la iglesia y en la clausura. 13 de diciembre de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 38:** Escritura de obligación de obra que otorgó Cristóbal de Medina para construir casas para el convento de Nuestra Señora de Balvanera y realizar reparaciones en la iglesia y en la clausura. 22 de diciembre de 1679.

**DOCUMENTO NUMERO 39:** Avalúo que llevó a cabo Cristóbal de Medina de una celda del convento de San Jerónimo. 2 de enero de 1680.

**DOCUMENTO NUMERO 40:** Memoria de gastos de las reparaciones que realizó Cristóbal de Medina en una celda del convento de San Jerónimo. 6 de abril-15 de julio de 1680.

**DOCUMENTO NUMERO 41:** Reconocimiento que realizaron Luis Gómez de Trasmonte y Nicolás de Aragón de las reparaciones que Cristóbal de Medina llevó a cabo en el convento de Nuestra Señora de la Encarnación. 22 de junio de 1680-26 de febrero de 1681.

**DOCUMENTO NUMERO 42:** Aclaración de Cristóbal de Medina acerca de los gastos realizados en el dormitorio que estaba construyendo en el convento Real de Jesús María. 13 de septiembre de 1680.

**DOCUMENTO NUMERO 43:** Memoria y condiciones presentadas por Cristóbal de Medina para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de Regina Coeli. 25 de noviembre de 1680.

**DOCUMENTO NUMERO 44:** Testimonio de autos acerca de la construcción de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de la ciudad de México que llevó a cabo Cristóbal de Medina. 18 de marzo de 1681-18 de agosto de 1682.

**DOCUMENTO NUMERO 45:** Reconocimiento y avalúo de una celda del convento Real de Jesús María realizado por Cristóbal de Medina. 2 de mayo de 1681.

**DOCUMENTO NUMERO 46:** Traslado del mandamiento del virrey conde de Paredes al mayordomo de la Catedral de México, para que pagara el salario completo al maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, no obstante que durante su ausencia lo supliera en las funciones de ese cargo Cristóbal de Medina. 2 de junio de 1682.

**DOCUMENTO NUMERO 47:** Testimonio del pago que le otorgó Antonio de Salcedo, mayordomo y administrador del convento de Nuestra Señora de la Concepción, a Cristóbal de Medina, por las obras que realizó en las bóvedas de dicho convento, y carta de pago expedida por el arquitecto. 5 y 24 de septiembre de 1682.

**DOCUMENTO NUMERO 48:** Testimonio de autos para la construcción de la sacristía, las casas de novenas y otras oficinas en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. 26 de julio de 1683-18 de enero de 1684.

**DOCUMENTO NUMERO 49:** Memoria de las reparaciones realizadas por Cristóbal de Medina en el hospital de Jesús. 11 de agosto de 1683.

**DOCUMENTO NUMERO 50:** Traslado de la solicitud de Jerónimo de Valladolid, mayordomo y administrador del Santuario de Guadalupe, para que aprobara el pago que hizo a Cristóbal de



Medina y a Diego González por las "mejoras y remiendos" que realizaron en la "sacristía antigua" y en la capilla del Santo Cristo de ese templo. 22 de enero de 1684.

**DOCUMENTO NUMERO 51:** Memoria y condiciones de las reparaciones y ampliaciones que Cristóbal de Medina y Antonio Mejía propusieron que se realizaran en el Hospital del Amor de Dios. 18 de octubre de 1685.

**DOCUMENTO NUMERO 52:** Escritura de concierto otorgada por Cristóbal de Medina para realizar reparaciones y ampliaciones en el Hospital del Amor de Dios. 3 de noviembre de 1685.

**DOCUMENTO NUMERO 53:** Probanza de méritos y servicios de Cristóbal de Medina. 1685-1686.

**DOCUMENTO NUMERO 54:** Escritura de concierto por medio de la cual Cristóbal de Medina se comprometió a concluir la construcción de la Quinta Capilla de la Vía Sacra. 19 de enero de 1686.

**DOCUMENTO NUMERO 55:** Mandamiento de ruego y encargo del virrey conde de Paredes para que se construyera la Sala del Tesoro de la Catedral de México, después del informe realizado por Cristóbal de Medina y Juan Montero. 20 de mayo de 1686.

**DOCUMENTO NUMERO 56:** Cédula real por medio de la cual Carlos II confirmó a Cristóbal de Medina el nombramiento de maestro mayor titular de las obras reales de arquitectura de la Nueva España. 21 de junio de 1686.

**DOCUMENTO NUMERO 57:** Mandamiento del virrey conde de Paredes, para que Cristóbal de Medina asistiera a dirigir todas las obras reales y firmara las memorias de gastos. 27 de julio de 1686.

**DOCUMENTO NUMERO 58:** Mandamiento del virrey conde de la Monclova respecto a la puerta que estaban abriendo Cristóbal de Medina y Juan Montero en la torre poniente de la Catedral de México. 9 de agosto de 1687.

**DOCUMENTO NUMERO 59:** Testimonio de la reunión que tuvieron varios maestros de arquitectura, entre los que se encontraba Cristóbal de Medina, para decidir las obras que convendría realizar en la Catedral de México después de haber terminado la portada poniente del crucero. 22 de octubre de 1689.

**DOCUMENTO NUMERO 60:** Escritura de compromiso otorgada por Cristóbal de Medina para ampliar la parroquia de Santa Catalina Mártir. 4 de mayo de 1691.

**DOCUMENTO NUMERO 61:** Memoria y condiciones de obra presentadas por Cristóbal de Medina para construir una celda en el convento de San Bernardo. 27 de noviembre de 1692.

**DOCUMENTO NUMERO 62:** Escritura de concierto otorgada por Cristóbal de Medina para construir una celda en el convento de San Bernardo. 1o. de diciembre de 1692.

**DOCUMENTO NUMERO 63:** Memoria y condiciones presentadas por Cristóbal de Medina para construir una celda en el convento de San Bernardo. 18 de diciembre de 1692.

**DOCUMENTO NUMERO 64:** Escritura de concierto otorgada por Cristóbal de Medina para construir una celda en el convento de San Bernardo. 20 de diciembre de 1692.

**DOCUMENTO NUMERO 65:** Acta de Cabildo en la que se da cuenta de habersele concedido el nombramiento de Alarife Mayor de la ciudad de México a Cristóbal de Medina. 2 de enero de 1693.

**DOCUMENTO NUMERO 66:** Reconocimiento de un sitio en el convento de la Concepción para construir una celda, realizado por Cristóbal de Medina y Juan de Cepeda. 16 de diciembre de 1697.

**DOCUMENTO NUMERO 67:** Traslado de una escritura de concierto otorgada por Cristóbal de Medina para concluir la construcción de la capilla del Santo Calvario en la ciudad de México. 16 de diciembre de 1698.

**DOCUMENTO NUMERO 68:** Libranza que otorgó la Tercera Orden de San Francisco a Cristóbal de Medina, por las obras que estaba realizando en la ermita del Santo Calvario. 7, 14, 21 y 28 de febrero; 7 y 14 de marzo de 1699.

**DOCUMENTO NUMERO 69:** Declaración de Cristóbal de Medina, Diego Martín de Herrera, Diego Rodríguez y Pedro de Arrieta acerca de las obras que consideraban más necesarias que debían llevarse a cabo en la Catedral de México. 29 de mayo de 1699.

## DOCUMENTO NUMERO 1

[Pago de la media anata correspondiente al examen de maestro de Cristóbal de Medina. 14 de julio de 1659].

Señores Jueces Oficiales

En 17 de julio de 1659

Cristóbal de Medina, ha de pagar al derecho de la media Anata, cuatro ducados de Castilla y por ellos cinco pesos cuatro tomines y dos granos de oro común que es en lo que está regulado este examen en conformidad del capítulo 141 del Arancel. Vosotros verán si debe algo más o se les ofrece qué advertir para proveer lo que convenga. México, a 14 de julio de 1659 años.

Licenciado don Juan González de Sotomayor  
[rúbrica]

AGN (Media Anata: 185, fol. 182 vto.).

Dato publicado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales...", pp. 605-606.

Versión paleográfica de Enrique Cervantes.

**DOCUMENTO NUMERO 2**

[Registro del pago recibido por Cristóbal de Medina por obras realizadas en el hospital de Jesús. 22 de marzo de 1662].

Más noventa y cinco pesos que pagué a Cristóbal de Medina, maestro de alarife, en 22 de marzo por mandado del Señor Gobernador, por la manufactura y obra de rebocar de negro los cuartos coredores del Doctor, y darles de blanco a todo de tres manos de brocha y enladrillar las salas y asimismo enladrillar y poner tablas nuevas en algunas partes necesarias de las azoteas \_\_\_\_\_ 0095 pesos.

...

En primero de abril de mil y seiscientos y sesenta y dos años, se ajustó el gasto de los treinta y un días del mes de marzo pasado, desde fecha 13 de ésta, y suma dicho gasto trescientos y ochenta y tres pesos, con que hace de alcance el dicho mayordomo, ciento y ochenta y tres pesos. Los sesenta y uno y dos tomines, en el gasto que ha tenido con los dichos enfermos, y ciento y veinte y un y seis tomines, del gasto de la obra que se va haciendo en el cuarto que se da a los doctores del dicho hospital, de orden del Señor Gobernador de que se le despache libranza este día con docientos pesos adelantados, que ambas cantidades montan trescientos y ochenta y tres pesos, de que se le despachó libranza en Juan de la Peña, su administrador, este dicho día.

Jacinto de Medina  
[rúbrica]

AGN (Hospital de Jesús: 64, exp. 3, fol. 17 r.- 17 vto.).

Dato publicado por Eduardo Báez Macías en: El edificio del hospital de Jesús, p. 50.

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 3

[Solicitud del Cristóbal de Medina de 500 pesos para continuar con las obras que estaba realizando en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 25 de septiembre de 1663].

México y septiembre 25 de 1663 años.

Ilustrísimo Señor.

Que se le den los quinientos pesos al contenido, en la misma conformidad que se dieron los otros. Assí lo proveyó y mandó el obispo Arzobispo electo gobernador deste Arzobispado, mi señor.

Cristóbal de Medina, maestro de alarife, digo que por decreto de Vuestra Ilustrísima, despachado en diez y ocho de agosto pasado desde presente año, se le mandó al Bachiller Alonso Lozano, administrador de los bienes y rentas del convento de religiosas de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, desta ciudad, que para la obra que había de comenzar se me entregasen quinientos pesos, dando fianzas de ellos y que los había de gastar con asistencia de dicho administrador, y habiéndolo hecho según y como se refería en dicho decreto, y por cuanto hoy están gastados y consumidos en dicha obra y necesitar para proseguir en ella de otros quinientos pesos, por tanto a Vuestra Ilustrísima pido y suplico se sirva de mandar a dicho administrador que de la parte y lugar donde tiene el dinero que está señalado para dicha obra, me entregue la cantidad que pido para poder proseguir en ella, en que recibiré merced, como espero de la grandeza de Vuestra Ilustrísima, con justicia.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

[Al margen inferior izquierdo]  
Ante mí  
José de Nava y Quiroga  
Secretario  
[rúbrica]

AGN (Bienes Nacionales: 87, doc. 25).  
Documento localizado por Enrique Cervantes.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.



## DOCUMENTO NUMERO 4

[Solicitud de Cristóbal de Medina de 500 pesos para continuar las obras que estaba realizando en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 27 de octubre de 1663].

México y octubre 27 de 1663 años.

Ilustrísimo Señor.

Que danto recibo el contenido de los quinientos pesos que pide, se los entregue el administrador con asistencia del cual se gasten, como se ha hecho hasta aquí. Assí lo proveyó y mandó el obispo, Arzobispo electo, gobernador de este Arzobispado, mi señor.

Cristóbal de Medina, maestro de alarife, digo que por decreto de Vuestra Ilustrísima, despachado en veinti y cinco días del mes de septiembre deste presente año, se le mandó al bachiller Alonso Lozano, administrador del convento de religiosas de Nuestra Señora de la Limpia Concepción desta ciudad, que para la obra que se está haciendo en dicho convento se me entregase quinientos pesos, dando recibo dellos y gastándolos con su asistencia, y habiéndolo hecho así como se refiere en dicho decreto y por cuanto hoy están consumidos y gastados en dicha obra y necesitar de otros quinientos pesos, por tanto, a Vuestra Ilustrísima pido y suplico se sirva de mandar a dicho administrador que de la parte y lugar donde tiene depositado el dinero para dicho efecto, me entregue los dichos quinientos pesos, dando recibo dellos y gastándolos con asistencia de dicho administrador, como lo he hecho, para poder proseguir en dicha obra, en que recibiré merced, como espero de la grandeza de Vuestra Ilustrísima.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

[Al margen inferior izquierdo]

Ante mí

José Nava y Quiroga

Secretario

[rúbrica]

AGN (Bienes Nacionales: 87, doc. 25).  
Documento localizado por Enrique Cervantes.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 5

[Escritura de compromiso que otorgó Cristóbal de Medina para reparar el templo de la Santísima Trinidad y construir su espadaña. 20 de diciembre de 1663].

[Al margen superior izquierdo]

Escritura y obligación para hacer una obra.

Fecha para la Congregación.

Fecha para Cristóbal de Medina.

Sepan cuantos esta carta vieren como nos, el doctor Juan de la Cámara, tesorero que soy de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta ciudad de México y abad que soy de la Congregación Eclesiástica de mi Padre San Pedro, fundada en la iglesia de la Santísima Trinidad de esta dicha ciudad, decimos que por cuanto por haberse reconocido que la dicha iglesia de la dicha Santísima Trinidad se va abriendo por la esquina principal de ella que es a mano izquierda y que en dicha iglesia se necesita de hacer un campanario en que estén y se pongan las campanas de ella por no tenerle, y habiendo buscado para ello el sitio más fuerte y de más hermosura para poder fundar y cargar un campanil que haya de tener tres nichos para tres campanas y reconocidose por éste el mejor lugar, porque de la parte de mano derecha tiene la pared de la capilla del santo Ecce Homo y quedará asegurada la dicha iglesia y dicho campanil y campanario echándole un estribo de cuatro ochavas porque con eso abrazará dicha esquina de una parte y otra, y dicho estribo ha de tener de alto desde la superficie de la tierra hasta el remate de la cornisa, y ejecutando este dicho estribo le será de gran fortaleza a toda la dicha iglesia por causa de llevar tan gran fortaleza el dicho estribo, y dicho campanil se ha de hacer y ejecutar según y como está el de la parroquia de la Santa Veracruz, guardando el ancho y alto y gruesos que pide según buen arte de arquitectura, dejándole en el grueso sus morillos de cedro grueso para que si en algún tiempo hubiere mayores campanas de las que hoy hay, puedan cargar con toda satisfacción, y asimismo las que hoy tiene han de quedar puestas y amarradas en sus lugares, y dicho campanil se ha de hacer y fabricar de piedra de tezontle y ladrillo nuevo con las mezclas de cuatro huacales de arena y dos de cal y ha de ir revocado y blanqueado y pintado, echándole los relumbrones de que necesitare para su mayor lucimiento, y en el remate de arriba se le ha de echar su cruz con dos remates a los lados, con declaración de que si se determinase el abrir una puerta pequeña para subir a atar las lengüetas de las campanas y remediar algunas goteras de la plomada de dicha iglesia y a otro cualquiera caso contingente, me he de obligar yo, el dicho Cristóbal de Medina, a abrirla en uno de los dos rincones del coro de arriba. Y asimismo, la pared y estribos de la Calle Real que va de Santa Inés, que tiene sesenta varas de largo y diez y seis de alto, abajo fingiéndola de cantería según y como están las casas del señor canónigo don Gerónimo de Cervantes, questán enfrente de la iglesia de las Descalzas, y las mezclas de dicho recalzado, y revocado han de ser de cinco huacales de arena y dos de cal, y toda la dicha obra referida la tengo

de hacer a toda costa sin excusar en ella el gasto necesario, poniendo todos los materiales y oficiales y peones y un sobrestante para que asista a ella, por precio y cantidad de 780 pesos de oro común en reales, que se me han de dar y pagar por mí, el dicho don Juan de la Cámara, en esta manera: los 390 pesos de ellos, que es la mitad, adelantados luego, de contado, para con ellos comprar todos los materiales necesarios para hacer la dicha obra y comenzarla, y la otra mitad, que son otros 390 pesos, después de que tenga esta obra acabada toda la dicha obra referida en toda perfección y a toda satisfacción de maestros de arquitectura, que siendo necesario se han de nombrar por ambas nos las dichas partes, la cual dicha obra me he de obligar y obligo a hacerla y acabarla como va dicho, dentro de 50 días que han de empezar a correr y contarse desde hoy, dicho día, hasta ser cumplidos, y para la seguridad de que cumpliré con hacer la dicha obra ha ofrecido por mi fiador a Juan Sánchez de Cuenca, vecino y mercader de esta ciudad, en que hemos venido por ambas las dichas partes, y poniéndolo en efecto, yo el dicho Cristóbal de Medina me obligo a hacer toda la dicha obra según y como está declarado dentro de los dichos 50 días a mi costa por los dichos 780 pesos, y para en cuenta de ellos, otorgo que tengo recibidos los 390 pesos de ellos por razón de la primera paga, en reales, de contado, con satisfacción de que me doy por contento y entregado a mi voluntad, sobre que renuncio las leyes de la entrega y su prueba y excepción de pecunia como en ellas y en cada una de ellas se contiene y declaran, los cuales confieso haberlos recibido de mano del dicho señor don Juan de la Cámara, como tal abad que es de dicha Congregación, para con ellos comenzar a hacer la dicha obra y comprar los materiales de cal, piedra y arena y demás que fuere necesario para ella, y los 390 pesos restantes, cumplimenta a toda la dicha cantidad en que así he concertado toda la dicha obra en toda perfección por el dicho señor tesorero don Juan de la Cámara, mediante lo cual la daré acabada como va dicho, a toda satisfacción de maestros puestos por ambas partes, dentro del término de los dichos 50 días, y por su defecto pueda el dicho señor abad acabarla y perfeccionarla a mi costa, y lo que en ello se gastare además de los dichos 780 pesos del dicho concierto, lo pagaré luego y sin dilación alguna, difiriendo su monto de la demasia en el juramento simple del maestro y maestros que la acabaren y perfeccionaren, y para seguridad de la cantidad que así confieso haber recibido y de que acabaré la dicha obra en el dicho término, doy por tal mi fiador al dicho Juan Sánchez de Cuenca, vecino y mercader que soy de esta dicha ciudad, otorgo que fio al dicho Cristóbal de Medina, en tal manera que el susodicho, con los 390 pesos que de presente tiene recibidos comprará materiales y todo lo demás que fuere necesario para la dicha obra y pagará oficiales y peones; todo lo cual hará a satisfacción de maestros de arquitectura que lo entiendan, dentro del dicho término de dichos 50 días, en toda perfección, y no haciéndolo, pueda llamar maestro o maestros que la acaben y perfeccionen, dicontándole lo que hubiere hecho en ella y ejecutándole por la demasia que importare la dicha obra además de los 780 pesos, lo cual pagará el dicho Cristóbal de Medina llanamente y sin pleito alguno, con las costas de su cobranza donde yo, y como tal su fiador y principal pagador de llano en llano, y haciendo, como desde luego hago, de deuda y negocio ajeno mio propio y sin que contra el dicho principal ni sus bienes se haga diligencia ni ejecución alguna de fuero ni de derecho, cuyo beneficio expresamente renuncio, pagaré lo que importare más de los dichos setecientos ochenta pesos la dicha obra, con más lo que costare por declaración de dichos maestros haber dejado de gastar de los 390 pesos que así tiene recibidos del dicho principal, con cuyo juramento simple ha de ser bastante para ejecutarme sin otra prueba, diligencia ni averiguación alguna, porque de ella les relevo en forma, todo lo cual pagaré en esta ciudad y en otra cualquiera parte que se me pidan, con las costas de su cobranza. Y yo el dicho Juan de la Cámara, como tal abad de dicha Congregación, por lo que a mí toca, aceto esta escritura según y como en ella se contiene y declara, que me obligo y obligo los bienes y rentas de dicha Congregación a que cumplido que sea el plazo de los dichos 50 días en que así se obliga el dicho Cristóbal de Medina a hacer la dicha obra y teniéndola acabada en toda perfección y con la mezcla y materiales que van dichos y constando por declaración por maestros de arquitectura estar hecha según que está concertado, le daré y pagaré los 390 pesos restantes, llanamente y sin pleito alguno, con las costas de la cobranza, a lo cual he de ser apremiado

con todo rigor de derecho y prueba y como más convenga, a cuya firmeza, guarda y cumplimiento de todo lo que dicho es, todas las dichas partes, cada uno por lo que nos toca, obligamos nos, los dichos Cristóbal de Medina y Juan Sánchez de Cuenca, nuestras personas y bienes habidos y por haber y damos poder a las justicias de Su Majestad de cualesquier partes que sean, en especial a las de esta ciudad de México, Corte y Real Audiencia de ella, donde nos sometemos. Y yo, el dicho Juan de Cámara, obligo mi persona y bienes, y como tal abad que soy de dicha Congregación, los bienes y rentas de ella, y doy poder por mí y en su nombre a las Justicias y jueces que de mis causas y las suyas puedan y deban conocer al fuero de las cuales me someto y les someto, de cualesquier partes que sean, en especial a los de esta ciudad y arzobispado de ella, renunciando, como todos renunciarnos el nuestro propio domicilio y vecindad, ley si convenerit para que lo que dicho es nos compelan y apremien, le compelan y apremien, como si fuese por sentencia pasada en...[mutilada la foja siguiente].

AN (Notario Pedro Moreno: 20 de diciembre de 1663, fol. 373 r.- 373 vto.)

Documento localizado por el IIE. [Debo aclarar que Raquel Pineda realizó una última búsqueda de este documento en el Archivo de Notarias en enero-febrero de 1995 y no lo localizó].

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 6

[Escritura de concierto por la cual Cristóbal de Medina se comprometió a construir la torre del convento de San Jerónimo. 5 de mayo de 1665].

[Al margen superior izquierdo]

Concierto para la fábrica de la torre del convento de San Jerónimo.

En la ciudad de México, cinco día del mes de mayo de 1665 años, estando en uno de los locutorios de este convento de San Jerónimo de esta dicha ciudad la priora, vicaria y definidoras de él, parecieron ante mí el escribano y testigos, es a saber, la madre Ana de Cristo, priora, Juana de San Antonia, vicaria, Ana de San Juan, Jerónima de la Madre de Dios, Jerónima de San Gabriel, Antonia de San Jerónimo, definidoras, estando juntas y congregadas al sonido de campana, como lo tienen de uso y costumbre, para tratar y conferir las cosas tocantes al bien utilidad de su religión, de la una parte, y de la otra, Cristóbal de Medina Vargas, maestro de arquitectura y vecino de esta ciudad, a todos los cuales doy fe que conozco y dijeron que están convenidos y concertados, como por la presente se concierta, de que el dicho maestro haga una torre con su campanario en la iglesia de este dicho convento de San Jerónimo por el precio, calidades y condiciones siguientes:

Primeramente, es condición que el sitio donde se ha de fundar y hacer la dicha torre es la esquina del remate de la iglesia hacia la parte del coro hacia la parte del poniente y se ha de vaciar del dormitorio hasta cantidad de 500 varas que se contarán desde la haz que mira al oriente del testero del coro y para vaciar el dicho pedazo de lienzo se han de apuntalar y recibir las vigas que cojimen dichas cinco varas y se ha de tornapuntar la pared que queda suelta del dicho dormitorio, dejándola asegurada hasta que quede acompañada con el cubo y obra nueva en dicha torre.

Asimismo, es condición que habiendo clareado y descombrado el sitio referido de 5 varas cuadradas, se ha de abrir una cepa en dicho cuadro y sitio, profundándose hacia abajo hasta en cantidad de cuatro varas que se contarán desde la superficie de la tierra, y habiendo llegado al dicho fondo, ha de estacarse con estacas de cedro de a vara y vara y media de largo que han de ir muy tupidas y se han de ir acuñando todas las cabezas una en otra con piedra dura hasta emparejar con el alto de las estacas sobre que se ha de empezar a amacizar y llenar la dicha cepa con piedra dura y las mezclas muy bien derretidas y medidas con cal, arena y tierra, hasta emparejar con la dicha superficie de la tierra de la calle.

Y asimismo, es condición que desde la dicha cepa se haga empezar a obrar por el cubo de la torre, dejándole hueco desde su nacimiento dos varas cuadradas, y ha de llevar cada uno de sus cuatro costados una vara y una sesma de grueso, hasta en cantidad de cinco varas sobre que se ha de coronar la tocadura del zoclo, que será el primer cuerpo.

Y asimismo, es condición que desde el dicho zoclo se ha de levantar el segundo cuerpo que es el que ha de enrasar con el pavimento y coronación de la azotea, el cual ha de llevar una vara de



grueso cada uno de sus costados y habiendo enrasado debajo de dicha coronación la azotea que es la que corona toda la iglesia, se ha de guamecer dicho cubo con la misma labor y cornisa que la referida por tres partes que son las del norte, oriente y sur, y habiéndola coronado como está referido, es condición que se ha de fabricar el banco primero en forma de zoclo de una vara y tres cuartas de alto, que se ha de entender hasta su pavimento y coronación, la cual ha de ir obrada de piedra de cantería de la de Los Remedios, labrada de orden toscano, y sobre dicho zoclo se ha de formar el primer cuerpo de la dicha torre, que ha de ser de tres varas y dos tercias de cuadro y cuatro varas y media de alto que se han de contar desde el enrasado del banco hasta el pavimento de la cornisa de dicho cuerpo y ha de ir fabricado de orden dórico y figura cuadrada, demostradas de medio relieve ocho pilastras, dos en cada lado, cuadradas, con su embasamento y coronadas de cantería, y lo demás y todo el dicho cuerpo, ha de ser de tezontle labrado con sus boceles y filetes conforme a lo que pide la obra, excepto las cornisas altas de dicho cuerpo y los de la lintemilla del último cuerpo, que éstas han de ser picetes atravesados de piedra de cantería de Los Remedios, y habiéndose enrasado dicho pavimento, se ha de formar el banco sobre que se ha de fabricar la linterna y media naranja, el cual ha de tener una vara y tercia de alto, que se contará desde el pavimento del primer cuerpo hasta la coronación, con que se ha de enrazar el dicho banco y habiéndolo enrasado, se ha de formar el último cuerpo de la lintemilla, de tres varas de alto, que se contarán desde adonde enrasó su banco hasta el vivo de la cornisa que ha de coronar la dicha lintemilla, la cual ha de ir en forma y figura redonda con ocho pilastras cuadradas, labradas de medio relieve en forma de arbotantes, con sus embasamentos y cornisas de cantería, y habiéndose coronado dicha linterna, se ha de labrar un banco y zoclo de una vara de alto sobre que se ha de mover el cerramiento y media naranja, levantándole de punto todo lo que pudiere para hermosear dicha obra, y habiendo cerrado dicha media naranja, es condición que se ha de poner una cruz de fierro de tres varas y media de alto, que se contarán desde el cerramiento de la media naranja, sobre la cual se ha de poner un globo que sirva de peana a la dicha cruz. Que toda la fábrica referida se ha de obrar de tezontle nuevo y las pilastras de los cuerpos altos y campanillas, los dos cuerpos se han de obrar con ladrillo grande con sus verduguillos de tezontle, y es declaración que todo lo más de estos cuerpos ha de ser de tezontle y mezclas finas de cal y arena medidas de a 5 y 2, bien batidos, y es condición que todo el cubo, desde la superficie hasta la coronación, ha de ir lucido y revocado a piedra descubierta con mezclas finas y los dos cuerpos y media naranja. Y asimismo se ha de lucir de plana y fingido de ladrillo y cantería y los extremos y frisos altos y bajos, como también la media naranja se han de sentar y poner los azulejos y relumbrones que fueren necesarios, dejándolas con toda perfección y lucimiento, y como condición, que para resguardo de los cuatro campaniles del primer cuerpo, que es adonde se han de poner las campanas, se han de poner cuatro balcones de fierro de una vara y cuarta de alto y de una vara de ancho, volados afuera sino embebidos en las jambas y las pilastras de afuera, dejándolos muy bien fijos y asegurados.

Item, es condición que para la subida de dicha torre, se ha de hacer un caracol de madera y cedro blanco, aferrados todos sus huelllos con tablones de jalocote o de cedro blanco, dejándole con toda permanencia y para dar luz a dicha subida, se han de dejar sus lumbreras del tamaño y ancho que fueren menester para la luz de la dicha subida y en cada una, una lumbrera y para la seguridad de ellas, se han de poner sus rejas de fierro.

Y es condición que para dar entrada a dicha torre desde la mesa de la escalera y suelo del coro alto, se ha de abrir una puerta del tamaño y ancho que fuere menester y abierta dicha puerta, se ha de dar un pasadizo de dos varas de ancho y enmaderado con vigas de oyamel de porte de a 7 varas, solado con tenayuca labrada y asentada con buenas mezclas y asimismo, ha de llevar un pretil por la parte de afuera, en forma de antepecho, de una vara de alto y una tercia de grueso, aferrado y guamecido por la parte de arriba, con tenayucas labradas.

Y con condición que en la puerta del pasadizo y puerta de la torre, se han de poner dos puertas de madera clavazas y cada una con su cerradura y llave y para seguridad y permanencia de

todo el cuerpo alto se han de echar cuatro soleras de hierro con sus cuatro pernos, también de hierro en la parte y lugar que ayude a no hacer ningún vicio.

Y asimismo es condición que en los 4 arcos adonde se han de poner las cuatro campanas o las que se hubieren de poner, se han de dejar en el interior de la pared sus 4 biostras de morillos de cedro y encima de dichos morillos, se les han de echar sus planchuelas de hierro, que con eso quedarán más seguras dichas campanas y las que el dicho maestro ha de poner en el dicho campanario, son las que al presente tiene el campanario viejo y si se hubiere de poner otra de más a más no ha de ser por cuenta del dicho maestro, sino de las dichas religiosas y con condición que la campana de esquila que hoy sirve en dicho campanario viejo, se haga reconocer si la cabeza de madera que hoy tiene está para servir, que estándolo, no se le haya de hacer cosa alguna si no tan solamente apuntalarla en la torre nueva, dejándola en todo corriente.

Con las cuales dichas condiciones referidas se obliga el dicho Cristóbal de Medina de acabarla y entregar a toda satisfacción de dicho convento y de los maestros que para ello se nombraren, corriendo por su cuenta el asegurar que las paredes y coro alto y bajo a que se ha de arrimar dicha obra, no padecerán detrimento y el que sucediere, se ha de remediar por el dicho maestro.

Y es declaración, en cuanto a la segunda condición del relés, que le ha de quedar al cimiento, se le dejará respectivamente media vara de relés, que es el que sirve de talud, la cual dicha obra ha de acabar dentro de un año, que se contarán desde el día de hoy, que es el de la fecha de esta escritura, y por precio y cantidad de 3500 pesos de oro común, que se le han de pagar en esta manera: los 2000 pesos de ellos, luego de contado, que recibe en reales en presencia de mí, el escribano y testigos, de cuyo entrego y recibo yo, el dicho escribano, doy fe; y los 1500 pesos restantes se los han de pagar las dichas religiosas, los 750 pesos de ellos, en habiendo emparejado la obra con la comisa de la iglesia y los 750 pesos restantes, se le han de dar conforme acabando la dicha torre hasta su final perfección, y todos los materiales de cualquier calidad que sean, han de ser para el dicho Cristóbal de Medina, habiendo acabado la dicha obra de todo punto. Y es declaración, que si no se le pagare al dicho maestro por las dichas religiosas los dichos 1500 pesos en la forma referida y por esta razón cesare en proseguir en la dicha obra, no se entienda que por su culpa y omisión se deja de proseguir, sino por no acudirle con los dichos pesos para la compra de materiales y paga de la gente que ha de trabajar. Y se obliga que, acudiéndole puntualmente con la dicha cantidad, como está dicho, acabará la dicha torre con toda perfección en el dicho término de un año y si asó no lo hiciere, puedan las dichas religiosas convenirse y concertarse con otro maestro, y por lo que más les costare, diferido en su juramento, sin otra prueba, de que les releva, y por la cantidad que hubiere recibido, le puedan ejecutar como por deuda líquida y de plazo pasado, y para que así lo cumplirá, dio por su fiador a Juan Sánchez de Cuenca, el mozo, mercader y vecino de esta ciudad, el cual, estando presente, que doy fe que conozco, se obligó como fiador del dicho Cristóbal de Medina en tal manera, que hará y cumplirá con el tenor de esta escritura y condiciones de ella, sin faltar en cosa alguna donde no, él como su fiador y principal pagador, haciendo, como hace, de deuda y causa ajena, suya propia y sin que contra el susodicho ni sus bienes, sea hecha ni se haga diligencia ni ejecución de fuero ni de derecho, cuyo beneficio expresamente renuncia, hará la dicha obra y cumplirá con esta escritura según y como en ella se contiene, y las dichas religiosas otorgan esta escritura en virtud de la licencia que tiene del Ilustrísimo señor Alonso de Cuevas Dávalos, arzobispo de este arzobispado, que va por principio de ésta, y a su cumplimiento los dichos Cristóbal de Medina y su fiador, obligaron su persona y bienes habidos y por haber, y dieron poder a las Justicias de Su Majestad, de cualesquier partes y en especial a las de esta dicha ciudad, para que los apremien como por sentencia definitiva pasada en cosa juzgada, renunciaron las leyes de su favor y la general del Derecho. Y en declaración que el dicho maestro ha de poner y subir las campanas que le dieren las dichas religiosas. Y lo firmaron con el licenciado Juan de Fuentes, presbítero capellán de este dicho convento y Salvador

Cariaga, mayordomo de él, siendo testigos José de Anaya, Francisco de Avila y Juan de Monsón, presentes. [Testaduras].

Enmendado de hoy.

Ana de Jesucristo  
Piora  
[rúbrica]

Juana de San Antonio  
Vicaria  
[rúbrica]

Gerónima de la Madre de Dios  
[rúbrica]

Ana de San Juan  
[rúbrica]

Gerónima de San Gabriel  
[rúbrica]

Antonio de San Gerónimo  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Joan de Fuentes  
[rúbrica]

Salvador de Cariaga  
[rúbrica]

Juan Sánchez de Cuenca  
[rúbrica]

Ante mí

José Veedor  
Escribano público  
[rúbrica]

AN (Notario José Veedor: 5 de mayo de 1665, fol. 39 r.- 42 vto.).  
Documento localizado por Elisa Vargas Lugo.  
Versión paleográfica de Mina Ramírez Montes.

**DOCUMENTO NUMERO 7**

[Carta de pago otorgada por Cristóbal de Medina, del total de lo concertado por las obras que realizó en el claustro del convento de Nuestra Señora de la Concepción. 9 de septiembre de 1665].

En la ciudad de México, a nueve días del mes de septiembre de mil y seiscientos y sesenta y cinco años, ante mí el escribano y testigos, pareció Cristóbal de Medina, maestro de arquitectura y veedor del dicho arte, vecino de esta dicha ciudad, que doy fe que conozco, y otorgó que ha recibido del muy reverendo padre maestro fray Alonso de la Barrera, de la Orden de Predicadores, y albacea y tenedor de bienes del capitán Simón de Haro y de doña Isabel de la Barrera, sus hermanos difuntos, dos mil cuatrocientos y cincuenta pesos de oro común en reales, que le ha pagado en conformidad de lo que los dichos difuntos dejaron dispuesto y ordenado, que se perfeccionasen y acabasen todas las obras que estuviesen por acabar en el convento de religiosas de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad, de donde son patronos. Las cuales dichas obras encargó el dicho reverendo padre a este otorgante, para que las hiciera como tal maestro y las concertaron en los dichos dos mil cuatrocientos y cincuenta pesos, que son las siguientes:

Primeramente, los dos claustros nuevos que están en dicho convento que necesitaron de hacerles los cimientos nuevos, así en el uno como en el otro, por hallarse note[... ]los y amenazar gran ruina dicho convento por este defecto, y desbaratar todos los pilares de dichos claustros y añadirles de todos los embasamentos y zoclos de que necesitaron, en que se añadieron cantidad de piedra de cantería que faltaron para ellos.

Y asimismo, en una esquina de uno de dichos claustros se hizo un estribo de calicanto de dos varas de ancho y diez varas de alto, poco más o menos. Y asimismo en los claustros altos se hicieron algunos arcos de tezontle y ladrillos nuevos porque se estaban cayendo y se echaron nuevas planchas y enmaderado [...]tes que necesitaban porque los que tenían estaban podridos y cayéndose y asimismo se echaron can[...] entes en todos los dichos claustros [...] y asimismo todas las azoteas y dormitorio [...] [...]ciado los enladrilló lo maltratado del [...] [...]charon canales maestros porque con el grande llamamiento de la torre dicho convento se habían acuartelado y abierto todos los techos de dichos dormitorios y noviciado por donde se llovía mucho y se iban pudriendo todas las maderas.

Y aderezó y reparó todas las paredes maestras que estaban rajadas por el sumo peso de dicha torre.

Que todos los dichos reparos y aderezos referidos y perfeccionar dicha obra concertó en los dichos dos mil cuatrocientos y cincuenta pesos que le tiene pagados y entregados el dicho reverendo padre maestro fray Alonso de la Barrera, de que se dio por contento y entregado, sobre que renunció

las leyes de la entrega y prueba y le otorgó carta de pago en forma y lo firmó, siendo testigos Nicolás de Mendieta, Juan de Velasco y Juan de Monzón, vecinos de México.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ante mí  
José Veedor  
Escribano real y público  
[rúbrica]

[...] [mutilado en el original, generalmente falta una palabra]



## DOCUMENTO NUMERO 8

[Escritura de finiquito de la construcción del convento de capuchinas de San Felipe de Jesús a cargo de Cristóbal de Medina. 24 de marzo de 1667].

En la ciudad de México, a veinticuatro de marzo de mil seiscientos y sesenta y siete años, ante mí, el escribano y testigos, pareció Cristóbal de Medina Vargas, maestro del arte de Arquitectura, a quien doy fe que conozco, dijo que por cuanto el muy reverendo Padre Maestro fray Alonso de la Barrera, religioso del convento de Señor Santo Domingo de esta ciudad, como albacea testamentario y tenedor de bienes de doña Isabel de la Barrera y Escobar, difunta, mujer que fue del Capitán Simón de Haro, patronos del convento de la Pura Concepción de esta ciudad, para cumplir su voluntad de que en las casas que eran de su morada y que quedaron por su fin y muerte en la calle que llaman de la Celada y se hiciese y fundase en ellas un convento de religiosas capuchinas con la advocación y nombre del glorioso Mártir San Felipe de Jesús, Patrón de esta ciudad, y para ponerlo en efecto, llamó al otorgante, como a tal maestro y le comunicó esta obra para la disposición de ella, y habiendo reconocido todas las dichas casas y dispuesto la forma con que se había de ejecutar, se dio principio a ella en veinticinco de agosto del año pasado de sesenta y cinco, y se fue continuando en ella sin alzar la mano, hasta doce de febrero de este presente año de seiscientos sesenta y siete, mediante que dicha posesión estaba muy deteriorada, así en las maderas de los techos, como de otras cosas, y para darle forma de convento se derribó e hizo de nuevo todo lo más, en cuyo tiempo continuamente asistió el otorgante con muchos oficiales, peones y sobreestantes para repartirlos en diferentes partes, y compró por su mano, con noticia que dio a dicho Padre Maestro todos los materiales, vigas y tablas, piedra, arena, cal, puertas, ventanas, rejas y todo lo necesario, y puso todas las herramientas que condujeron a [1] libro de esta obra e hizo tres pilas y un lavadero nuevo, y por la parte exterior de la fachada, sobre las portadas que casi se hicieron nuevas, se colaron tres estampas de piedra de cantería de medio relieve, las dos de tres varas de largo, la una de San Felipe de Jesús y la otra de Nuestra Señora de la Concepción, y otra más pequeña de Santa Cecilia, en la ventana del coro, y se condujo el agua a dicho convento haciendo cañería nueva desde la calle de San Agustín hasta ponerla dentro de las pilas y lavadero, todo el cual gasto se fue ajustando por semanas, dando el dicho Reverendo Padre Maestro el dinero como se fue consumiendo, e importa todo lo hecho en esta obra en dicho tiempo, siete mil y quinientos y setenta y seis pesos y siete tomines, que en diferentes partidas para este efecto recibió el otorgante, en esta manera: cuatro mil pesos por mano de los capitales José de Retes y José de Quezada, en cuyo poder los puso dicho Reverendo Padre Maestro, para que se los fuesen dando, como constará del libro de caja de dichos capitanes, a que se refiere. Y los mil y docientos y cincuenta y un pesos y un real y cuatro granos, por mano de dicho Reverendo Padre Maestro fray Alonso de la Barrera, y más novecientos y setenta y cinco pesos, cinco tomines y ocho granos, que importaron las rejas que de dicha casa se vendieron, como consta del testimonio, a que asimismo se refiere, y los mil trescientos y cincuenta pesos que le ha entregado el Capitán Domingo de Cantabrana, síndico de las Madres Capuchinas de dicho convento, por orden de dicho Reverendo Padre Maestro, por vía de préstamo, con declaración que

dicho Padre Maestro se los ha de satisfacer, mediante que se han consumido en la obra, y los dichos siete mil y quinientos setenta y seis pesos y siete tomines, que así se han gastado, fue en esta manera: los seis mil docientos y ochenta y tres pesos, seis tomines y seis granos, en lo tocante a la obra y arquitectura, albañilería, jornales, maderas y materiales para ella, y los seiscientos y tres pesos y seis granos, en el fierro y labranza de él que se echó nuevo en rejas, balcones y coros, y los seiscientos, cumplimiento dellos, en la cañería y conducción del agua; en estas dos partidas de fierro y cañería, el otorgante tuvo intervención tan solamente en el ajuste y conchabo, medidas y reconocimiento de lo que se obraba, y consta de recibos de los maestros, y atento a que dicho Reverendo Padre Maestro le ha pedido ajuste de declare el dicho gasto, y poniéndole en efecto lo hace en la forma referida, y jura por Dios Nuestro Señor y la Santa Cruz, haber recibido y gastado en dicha obra los dichos siete mil y quinientos y setenta y seis pesos y siete tomines. Así lo otorgó y firmó, siendo testigos el Alférez Joan González de Medina y Juan de Vevero y Domingo de Guinea, vecinos de México.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ante mí

Pedro Vidal de Fuentes  
Escribano real  
[rúbrica]

AN (Notario Pedro Vidal de Fuentes: 24 de marzo de 1667, fol. 52 r.- 53 vto.).  
AGN (Bienes Nacionales: 773, exp. 19, no. 24).  
Documento localizado por Elena Zea.  
Versión paleográfica de Flora Elena Sánchez Arreaola.

## DOCUMENTO NUMERO 9

[Dictamen de la planta y monea realizadas por Antonio Maldonado para construir el altar mayor de la Catedral de México, que elaboraron Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera, Miguel de Aguilera, Rodrigo Bernal, Alonso de Torres, Pedro Leyton, Juan Alvarez, Cristóbal de Medina, Pedro de Estrada, Juan de Morales y Gaspar de los Reyes. 21 de enero de 1668].

Sobre la construcción del Altar Mayor de México.

En la ciudad de México, a veinte y un días del mes de Enero de mil y seiscientos y sesenta y ocho años, habiéndose juntado en las casas de la morada del Señor Capitán don Gerónimo Pardo de Lago, contador del Tribunal Mayor de Cuentas de la Nueva España, tesorero, mayordomo y pagador de la obra y fábrica desta Santa Iglesia Catedral desta ciudad, los maestros Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor de dicha obra y fábrica, Rodrigo Díaz de Aguilera, aparejador, y Miguel de Aguilera, Rodrigo Bernal, Alonso de Torres, Pedro Leyton, Juan Alvarez, Cristóbal de Medina, Pedro de Estrada, Juan de Morales, Gaspar de los Reyes. Y écholes notoria por mí, el presente escribano, la consulta desta otra parte y decreto del Excelentísimo Señor marqués de Mancera, virrey de la Nueva España, pasaron en mi compañía a la Santa Iglesia Catedral desta ciudad, donde habiendo hecho vista de ojos y conferido largamente sobre la materia y punto último de dicha consulta, dijeron que en cuanto a la construcción y fábrica del Sagrario, casi todos los dichos maestros tienen dicho su parecer, aprobando la monea y planta dispuesta por el maestro Antonio Maldonado que está elegida, y que para el efecto que se les propone, ninguna obra podría hallar de mayores circunstancias, pues demás de las de grande fortaleza y hermosura, concurren las de estar clareada y dispuesta de suerte que se goza igualmente de todas partes, y en cuanto si será conveniente mudar el altar debajo del cimborrio y el coro a la parte donde hoy está el altar, dejando nave procesional entre el coro y la capilla de los Reyes y desembarazada dende el cimborrio a las puertas principales para el asiento de los Tribunales y resto del pueblo, dijeron que reconocida la planta de la dicha Iglesia y su gran capacidad, no es dudable sería de grandísima hermosura y lucimiento de todo el templo, ejecutada esta disposición con los requisitos necesarios y que propondrán los maestros de la dicha fábrica, en caso que se resuelva así, pero que hallan inconveniente de haberse de quedar el altar entre las dos puertas del crucero por los muchos aires de esta ciudad, que es la dificultad sola que se les representa, y éste es el sentir de la mayor parte de los dichos maestros, porque el maestro Luis Gómez de Trasmonte, Rodrigo Díaz de Aguilera, maestro aparejador, Miguel de Aguilera, maestro asentador de la dicha fábrica y los maestros Pedro de Estrada, Cristóbal de Medina, son de parecer que absolutamente se debe ejecutar como la consulta lo propone. Y lo firmaron juntamente con el señor contador don Gerónimo Pardo de Lago. Luis Gómez de Trasmonte. Rodrigo Díaz de Aguilera. Juan de Morales Romero. Miguel de Aguilera. Juan Alvarez y Niemes. Cristóbal de Medina. Pedro de Estrada. Rodrigo Bernal de Ortega. Gaspar de los Reyes. Alonso de Torres. Francisco de Zúñiga, escribano real.

AGI (*Audiencia de México*: 307).

Documento localizado por Martha Fernández.

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 10

[Escritura de obligación de las reparaciones que Cristóbal de Medina se comprometió a realizar en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 5 de junio de 1672].

[Al margen superior izquierdo]  
Obligación de una obra.  
Fecha.

Sébase por esta carta como nos, Antonio de Salcedo, mayordomo y administrador de los propios y rentas de el convento de la Pura y Limpia Concepción de esta ciudad, nombrado por tal con el poder que me otorgaron las madres abadesa y definidoras de él, en cinco de febrero de el año pasado de seiscientos y setenta y uno, ante el presente escribano, de la una parte, y de la otra, Cristóbal de Medina, maestro de alarife, vecino de esta ciudad, decimos que por cuanto es preciso y necesario el fabricar y aderezar un dormitorio, rejas y otras oficinas dentro de la clausura de dicho convento, por la ruina que está amenazando y que de no hacerse, no tendrá seguro dicha clausura, mediante lo cual y habiendo dado noticia de ello a Su Merced, el señor Antonio de Cárdenas y Salazar, juez provisor, oficial y vicario general en ella y su arzobispado, y vístolo y reconocido personalmente, mandó que con toda precisión se procediese a dicho reparo, el cual, con la misma intervención, tengo concertado con dicho maestro, su precio de ochocientos pesos, para lo cual el suso hizo la memoria que original exhibe para que se inserte en esta escritura, cuyo teno[r] a la letra es como se sigue:

Aquí la memoria

[Al margen izquierdo]  
Prosigue.

En cuya conformidad y declarando, como declaramos, por lo que a cada uno toca, otorgamos por la presente que nos obligamos yo, el dicho maestro Cristóbal de Medina, a hacer la fábrica que se contiene en dicha memoria, con las calidades en ella expresadas, sin mudarlas en manera alguna, poniéndose por mi parte todos los materiales necesarios, buenos, de dar y recibir oficiales y demás manufatura, dándola, como la he de dar, acabada perfectamente dentro de tres meses que corren y se cuentan desde hoy, día de la fecha, a satisfacción del dicho señor provisor y de los maestros que por su parte y la mía se nombraren, dándoseme, como se me ha de dar, por toda ella, ochocientos pesos solamente, los trescientos de ellos que, para dar principio a dicha obra, confieso y declaro haber

recibido del dicho mayordomo, de que me doy por entregado, sobre que renuncio el poder decir y alegar lo contrario, y la restante cantidad que se me ha de entregar como lo fuere pidiendo la obra, he de estar yo satisfecho de toda ella. Y si al dicho plazo no hubiere cumplido con lo que dicho es, se ha de poder concertar con otro maestro examinado de dicho arte, para que haga la dicha obra o lo que faltare de ella, y por lo que más le costare de la dicha cantidad, ejecutarne como por deuda líquida y de plazo cumplido, trayéndolo con sólo el juramento simple de el dicho convento, su mayordomo, quien por él fuere parte, sin otra prueba, de que queda relevado.

E yo, el dicho Antonio de Salcedo, obligo al dicho convento que dará y pagará al dicho maestro Cristóbal de Medina, los quinientos pesos restantes en la forma y en los plazos arriba expresados, a que ha de ser compulso y apremiado. Y a ello obligamos yo, el dicho maestro, mi persona y bienes, e yo, el dicho Antonio de Salcedo, los bienes y rentas de el dicho convento. Damos poder a las Justicias, cada uno a las de su fuero, donde nos sometemos para que a ello nos compelan y apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada.

En testimonio de lo cual, la otorgamos en la ciudad de México, a cinco días del mes de junio de mil seiscientos y setenta y dos años. Y los otorgantes, que yo el escribano doy fe conozco, lo firmaron, siendo testigos el bachiller Juan de Soria Mucientes, Pedro González y José de los Reyes, vecinos de México.

Cristóbal de Medina, Antonio de Salcedo. Ante mí, José de Anaya, escribano de Su Majestad. [rúbricas].



**DOCUMENTO NUMERO 11**

[Memoria y condiciones de las obras que Cristóbal de Medina se comprometió a realizar en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 5 de junio de 1672].

Memoria y condiciones de la obra que se ha de hacer en el convento de Nuestra Señora de la Limpia  
Concepción

En la parte de adentro, que es en la parte que ha de ser por lo alto, enfermería, y por la parte de abajo, las rejas exteriores de la calle, y por la parte de adentro, las rejas interiores debajo del corredor que se ha de hacer de nuevo, y por la parte de arriba queda un corredor alto que...[ilegible] pasague [pasaje] a la dicha enfermería y a los dos tránsitos, con declaración que para hacer dicha enfermería se ha de hacer la pared nueva de en medio que carga los dos enmaderados y se ha de hacer desde los cimientos, estacándolos con estacas de cedro donde necesitare y de allí para arriba se ha de hacer de cal y canto de una vara menos ochava, de grueso, hasta rematar con el primer techo, y de allí para arriba se ha de subir para recibir las maderas de la enfermería y las del corredor, en altura donde estaba la obra solera, y ha de tener tres cuartas de grueso, de cal y canto, y la enfermería ha de ir techada en lo alto y bajo con vigas de siete varas y las de arriba de a siete y media y han de ir labradas a boca de azuela, asentadas sobre sus soleras, y de una viga a otra ha de haber una tercia, y se han de techar con tablazón de Juchimilco, terradas, enladrilladas y revocadas las azoteas, echándole sus canales que necesitare, y a la pared de la clausura, que cae a la calle, todo lo que estuviere abierto se ha de rajar porque esta dicha pared no se derribe por estar suficiente para poder cargar los enmaderados, y a la enfermería alta se le han de dejar su puerta y tres ventanas que han de ser clavazas de Juchimilco, mandándolas hacer con sus aldabas, y a la puerta, su llave. Y en la misma forma se le han de echar a las rejas sus puertas y ventanas nuevas con sus llaves y aldabas y han de quedar dichas rejas blanqueadas, echándole sus cenefas de almagre por abajo y se han de entablar por la parte de adentro con las vigas viejas que están dentro de dicha obra, y por la parte de afuera de las rejas encaladas y blanqueadas con sus cenefas de almagre. Y en la misma forma se ha de blanquear toda la enfermería y dar sus cenefas de almagre y enladrillar el suerdo bajo. A esto se sigue el corredor en la parte de abajo va todo el cimiento corrido y luego sus pilastras de cal y canto, y entre pilastra y pilastra, su pared para la división de las rejas en que quedan formadas sus puertas y ventanas que han de caer a el patio para el uso de dichas rejas, y sobre ellas va el corredor alto, el cual se le han de echar todos los pilares de piedra que hoy están en el convento, con sus basas y capiteles de lo mismo, y sobre ellos sus planisuelos y zapatas para poder cargar el envigado que ha de ser de cuarterones en el alto y bajo, labrados a boca de azuela y asentados sobre sus soleras de lo mismo, y de un cuarterón a otro ha de haber una cuarta, que es lo bastante, y se han de enladrillar dichos corredores en alto y bajo echándole sus canales a la parte del patio; en el corredor de arriba,

entre pilar y pilar, su pretilito de cal y canto revocado por una parte y otra y ha de ir encalado y blanqueado con sus cenefas de almagre.

Y ésta es toda la obra que se ha de hacer en dicho convento, con declaración que se ha de acomodar en dicha obra todo el material que hubiere dentro de dicho convento de cualesquier calidad que fuere, y el que faltare, queda a mi cargo, y después de acabada dicha obra, todos los materiales que quedaren nuevos o viejos se entiende ser para mí, dicho maestro, y con calidad de poner todos los oficiales, peones, carpinteros y un sobrestante que la asista hasta dalla fenecidas y acabada a satisfacción del señor provisor don Antonio de Cárdenas y Salazar, que es con quien yo, el dicho maestro Cristóbal de Medina, conchabé por precio y cuantía de ochocientos pesos, de los cuales recibo luego los trescientos, y los quinientos restantes se me han de ir dando conforme los fuere pidiendo para ir feneciendo dicha obra, por vales o por cartas de pago, y me obligo a entregar la dicha obra dentro de tres meses primero siguientes, que se cuentan desde el día de la fecha desta escritura.

Y con estas calida[de]s que se refieren en estas condiciones, le otorgué dicha escritura y la firmé, juntamente con las condiciones. En México, a 5 días del mes de junio de 1672 años.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

**DOCUMENTO NUMERO 12**

[Aviso de Manuel Sariñana a Andrés de Ocampo, comunicándole que el virrey fray Payo Enriquez de Rivera había decidido que Cristóbal de Medina y Juan de Morales Romero mantuvieran el nombramiento de veedores del "arte de arquitectura". 20 de agosto de 1676].

Señor doctor don Andrés Sánchez de Ocampo. El Excelentísimo señor virrey, Maestro don fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, se ha servido de que Cristóbal de Medina Vargas y Juan de Morales Romero, veedores del arte de arquitectura, continúen en sus nombramientos de tales veedores por lo que resta deste año. Doy aviso a Vuestra Merced por lo que toca al derecho de la media anata. México, veinte de agosto de mil y seiscientos y setenta y seis años. Manuel Sariñana.

AGN (Reales Cédulas Duplicados: 30, doc. 577, fol. 240 vto.).

Dato publicado por Mina Ramírez Montes en: Catálogo de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación. Ramo Reales Cédulas Duplicados.

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 13

[Memoria y condiciones presentadas por Cristóbal de Medina para reconstruir la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz para la cofradía de Jesús Nazareno. 28 de septiembre de 1677].

Memoria y condiciones de la obra que se ha de hacer en la Parroquia de la Santa Veracruz de esta ciudad de México, en la capilla que se ha de hacer para Jesús Nazareno, que es del Sagrario y llaman de Avilés, la cual capilla se midió con vara de medir de a cuatro palmos castellanos y tuvo por su ancho nueve varas y media, que corren de oriente a poniente, y por su largo ha de tener diez y nueve varas que se cuentan desde la pared donde está hoy la reja de la entrada de dicha capilla hacia la parte del patio donde está el osario, y en dichas diez y nueve varas incluye el grueso del arco que ha de dividir las dos bóvedas y para formarlas se han de hacer tres paredes maestras de cal y canto que han de tener una vara de grueso y los cimientos de dichas paredes han de ser de vara y tercia de grueso y de fondo, vara y media, estacados con morillos de cedro, y de una estaca a otra, ha de haber una cata, y por la parte de adentro de dicha capilla se han de formar seis sobreamcos de cal y canto de tezontle y ladrillo, y su embasamento de tezontle labrado y fingido de cantería, asimismo se ha de hacer un arco toral enmedio, que haga división a las dichas dos bóvedas, el cual ha de ser de mampostería de tezontle y ladrillo con el embasamento referido, y la rosca de dicho arco y de los seis sobreamcos han de ser de tezontle y ladrillo, y los capiteles sobre que mueven dichos arcos han de ser de tezontle y ladrillo, y los sobreamcos y el arco toral han de tener de frente media vara de cada lado para que con eso quede el engrueso que necesita para el empujo de las bóvedas, dándole a dichas bóvedas el grueso competente según arte. Y por la parte de afuera se le ha de dejar embebido en las paredes el estribo que ha de sobresalir del pavimento de las paredes que es de media vara relevada de dichas paredes y a la de adentro se le han de dejar cuatro ventanas: las dos de ellas han de ser claraboyas y las otras dos, rasgadas, echándoles el diámetro competente para la amplitud de la luz, poniéndoles cuatro rejas de fierro delgado, y la abertura de ellas ha de ser una sesma, de manera que no quepa cabeza, y de una hembra a otra ha de haber tres cuartas. Asimismo, se ha de dejar una puerta dentro de dicha capilla para que salga a la salita que ha de servir de sacristía, la cual ha de tener de ancho cinco varas, y siete de largo, haciéndole las paredes de cal y canto que han de tener a dos tercias de grueso, y los cimientos, tres cuartas de grueso y una vara de hondo: y la dicha salita ha de ir techada de cuarterones labrados y cepillados y asentados sobre sus soleras de lo mismo, y de un cuartón a otro ha de haber una cuarta, entablado y enladrillado y echando sus canales al patio, y se le ha de dejar su ventana enmedio, que ha de tener vara y tercia de ancho y dos varas de alto, de mampostería de tezontle, echándole una reja delgada, y sus ventanas de madera, elevadizas; y el suejo del pisaje de dicha sala ha de ser de estapalucas labradas y asentadas sobre sus soleras; las paredes han de ir encaladas y blanqueadas y con sus cenefas de almagre, y de alto de tres varas y media. Toda la capilla ha de quedar encalada de plana y blanqueada con seis manos de brocha, y por la parte baja, sus cenefas de cantería perfiladas de negro, y en la misma forma han de ir los seis sobreamcos, arco toral, pilastras, basas, capiteles, han de ir fingidos de cantería y listeados de negro y blanco; las bóvedas han de ir enladrilladas y apretilladas por de fuera y echarle sus canales de cantería y

chiflones de plomo, dejándole cinco taladros a cada bóveda por si acaso quisieren echarle sus florones o bandejas; el presbiterio de dicha capilla se le han de echar cinco gradas, las cuales han de ser de vigas de nueve varas de cedro, moldeadas de bocel, porque con eso no se pudren las alfombras, y la parte de arriba ha de ir envigado de cuarterones en forma de sepulturas, porque en la parte baja no lleva bóveda ninguna. Y en la misma forma ha de ir envigado de cuarterones lo restante del suelo de dicha capilla y en forma de sepultura para los hermanos de dicha hermandad; y en la entrada del arco de dicha capilla se le ha de dejar su escalón de tenayuca para que sobre dicho escalón se levante la reja la cantidad que subiere dicho suelo; y para ejecutar dicha obra se ha de desbaratar todo el techo de artesón que hoy tiene dicha capilla, como asimismo la pared de la testera, volviendo a aprovechar todo el material de dicha pared y las maderas que tuvieren que servir, con declaración que todas las mezclas para cimientos han de ser de cinco de arena y dos de cal, y las mezclas de que se hacen las bóvedas han de ser tres de arena y dos de cal. Asimismo, el osario se ha de desviar a la parte que señalaren los señores curas de la dicha parroquia; y con las dichas calidades y condiciones se ha de ejecutar toda la obra referida, y el altura que ha de llevar la dicha capilla ha de ser de doce varas, que se cuentan desde el suelo del escalón de la reja, hasta el casco de dicha bóveda, y por precio y cuantía de tres mil y cien pesos, los cuales se me han de dar y pagar en la manera siguiente: un mil y quinientos de contado, mil pesos dentro de seis meses desde el día de la fecha de la escritura, y los seiscientos pesos restantes, dentro de catorce meses para fenecer dicha obra y poniendo todos los materiales de cal, arena, tezontle, piedra dura, ladrillo, oficiales, carpinteros, peones y un sobrestante, y mi trabajo y asistencia hasta dar fenecida dicha obra, que será en el tiempo referido, y poniendo las cinco rejas de fierro embebidas en las paredes; y para que conste todo lo referido, di las presentes condiciones en México, yo el maestro Cristóbal de Medina Vargas, en veinte y ocho de septiembre de mil y seiscientos y setenta y siete años; y es condición que si el mayordomo y diputados de esta dicha hermandad pidieren o añadieren otra obra fuera de la referida en estas condiciones, se me ha de pagar de por sí; y lo firmo dicho día, mes y año. [Entre renglones: Y de alto de tres varas y media].

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]



## DOCUMENTO NUMERO 14

[Licencia otorgada por el arzobispo- virrey Fray Payo Enríquez de Rivera para que Cristóbal de Medina reconstruyera la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz para la cofradía de Jesús Nazareno. 24 de enero de 1678].

Nos, el maestro don fray Payo de Rivera, del Orden de San Agustín por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica Arzobispo de México del Consejo de Su Majestad, su virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia que en ella reside, etcétera.

Por cuanto los doctores Matías de Santillán y Francisco Romero Quevedo, curas de la parroquia de la Santa Veracruz de esta ciudad, por petición que ante nos presentaron, nos hicieron relación diciendo que con ocasión de estar la fábrica material del sagrario de dicha parroquia maltratada y que amenaza ruina por no haber efectos con qué repararla, les han conferido los hermanos de la cofradía de Jesús Nazareno de dicha parroquia, se les dé dicha capilla para colocar en ella la imagen de su vocación y sepultar sus hermanos difuntos, fabricarán de nuevo a toda costa dicha capilla, formando colateral y dotando la lámpara que de día y de noche ha de arder delante del sagrario. Y que respecto a esta oferta es de notable conveniencia a la dicha parroquia y culto divino que en ella se deba el efecto de dicha obra. Y nos pidieron y suplicaron nos sirviésemos de dar dicha capilla del sagrario a dicha hermandad de Jesús Nazareno para que en ella obre lo que tiene ofrecido.

Que por nos visto dicho pedimiento, mandamos que los hermanos de dicha hermandad nos informasen sobre lo referido, y habiéndolo hecho por petición que presentaron a los veinte y cuatro de noviembre del año próximo pasado de setenta y siete, el diputado mayor y demás diputados de la dicha hermandad diciendo que, atentos a la mucha devoción que tienen a la imagen de Jesús Nazareno, titular de su hermandad y deseando su mayor culto, veneración y decencia, se obligan a fabricar de nuevo la capilla del sagrario de dicha parroquia que está maltratada y amenazando ruina, y a levantarla de bóveda y a sacarla afuera otras tantas varas que hoy tiene de largo, hacerle colateral y a tenerla con todo adorno y decencia, y gastar el aceite que arde en la lámpara de dicha capilla, con cargo de que, arriba del sagrario, donde está depositado el veático [sic], se coloque dicha hechura de Jesús Nazareno, siendo dicha capilla, como ha de ser, entierro de sus hermanos difuntos.

Con lo cual, por decreto que dicho día proveímos, remitimos dichos pedimientos a nuestro provisor y vicario general para que con los maestros Rodrigo Díaz de Aguilera y Luis Gómez de Trasmonte reconociese la dicha obra conforme a la obligación que los dichos diputados ofrecen, declarando los dichos maestros, debajo de juramento, el monto de la fábrica que se ha de hacer, y que esto fecho, se trajese. Y habiéndose hecho vista de ojos por dicho nuestro provisor con asistencia de dichos maestros y declarado los susodichos y medido y tanteado la obra que nuevamente se ha de hacer, sacada desde sus cimientos, y cubierta de bóveda, haber de tener de costo de materiales y manufatura, tres mil y quinientos pesos, acabada en toda forma y perfec[c]ión, cuya ejecución era útil el que luego se hiciese.

Y visto el informe de nuestro provisor sobre lo referido, por decreto que proveímos a los catorce del corriente mes de enero y año de la fecha, mandamos que los dichos diputados dijese por escrito de qué efectos pretendían hacer dicha fábrica, conforme a la declaración de los dichos maestros, declarando si eran de limosnas de dichos hermanos o de mandas pías, y qué seguridad y permanencia ha de tener la dotación de que arda siempre la lámpara, y que esto fecho, se trujese para proveer y determinar lo conveniente.

Y habiendo respondido dichos diputados diciendo componerse dicha hermandad de cuatrocientos hermanos, los cuales, por una de sus Constituciones están obligados a dar cada uno de ellos medio real cada semana y un real cuando fallece algún hermano, el medio para las fiestas y gastos de dicha hermandad y el real para cantar al que fallece una misa y veinte y cuatro rezadas, y veinte pesos en reales para su entierro. Y que atendiendo a ser pocos los gastos de dicha hermandad, por no componerse de médico, ni botica, ni dichos gastos superfluos, más que de la fiesta titular el día de la Transfiguración y aniversario de los hermanos difuntos, se ha rezagado de dichas limosnas dos mil pesos en reales, los cuales, hecho el cómputo del tiempo en que se han rezagado se acrecentarán en el tiempo que durare la obra a tres mil cien pesos, que es la cantidad en que Cristóbal de Medina, maestro de arquitectura se obliga a hacer dicha obra, obligándose por escritura a ello, dándosele el día de su otorgamiento, mil y quinientos pesos y dentro de seis meses, mil pesos, y los setecientos pesos restantes, al fenecer dicha obra, y que durante ella se habrán rezagado los un mil y cien pesos, cumplimiento a los tres mil y ciento, como también lo necesario para los demás gastos. Y que el altar de su hermandad ha tenido y ardido siempre su lámpara sin faltar día alguno, cuyo costo sale de las limosnas de cornadillo de cada semana, y que éstas serán la dotación de la lámpara como hasta aquí lo ha sido en su altar. Y porque aunque dicha imagen quede colocada en dicha capilla, no se le añaden nuevos gastos y siempre la dicha lámpara arderá en dicha capilla. Y estas limosnas es la permanencia de la dotación de dicha lámpara.

Que con esta respuesta devolvimos dichos autos a dicho nuestro provisor para que nos informase lo más conveniente sobre la obligación que se ha de hacer y otorgar por los susodichos para la obra de dicha capilla.

Y visto el informe fecho por dicho nuestro provisor y por cuanto los efectos de que se costea dicha obra son limosnas dadas por dichos hermanos, de que han debido y deben sus diputados y mayordomo damos cuenta y tener conocimiento en la que han tenido hasta el día de hoy pues se reconoce en sus obras. En cuya atención y como prelado de este arzobispado, por el tenor del presente mandamos que los dichos diputados y demás oficiales de dicha hermandad por sí y en nombre de todos los demás que en dichos oficios les subcedieron, se obliguen a dar al dicho Cristóbal de Medina los dichos tres mil y cien pesos de oro común, en reales, en la forma y plazos que van expresados, para cuyo efecto y consumo de dichas limosnas, les concedemos facultad y licencia hasta la cantidad necesaria, y el dicho maestro Cristóbal de Medina se obligará asimesmo, con intervención de dicho nuestro provisor y asistencia de los dichos curas, por una mesma escritura, a que dentro de dos años, que han de correr desde el día de su otorgamiento, dará acabada la dicha capilla en toda perfec[c]ión para la cual intervengan en dicha escritura los dichos dos maestros por quienes se hizo el reconocimiento de dicha obra, para que, como versados en dicho ministerio, confieran con el dicho Cristóbal de Medina la forma, disposición, requisitos y calidades de que se ha de componer dicha fábrica, expresándose todo en dicha escritura, y con calidad que acabada dicha obra se ha de ver y reconocer por los maestros que para ello nombraremos, que declaren si está ajustada conforme a dicha escritura, y no estándolo, sea compelido el dicho Cristóbal de Medina a cumplir con su obligación por todo rigor de Derecho, para cuyo cumplimiento el susodicho dé fiadores abonados a satisfac[c]ión de dicho nuestro provisor. Y que el dicho término de dos años no se pueda por ningún modo prorrogar.

Y porque en el discurso de dicha obra puedan faltar los presentes diputados por muerte, ausencia o promoción de sus oficios, encargamos a los curas de dicha parroquia estén con especial cuidado para que, en caso de que lo tal subceda, los nuevamente electos se obliguen a cumplir y a ejecutar la dicha escritura otorgada por los presentes, y unos y otros continúen en la cuenta y razón que hasta aquí han tenido de las limosnas y demás efectos pertenecientes a dicha hermandad para que la den siempre que convenga y por nos les fuere pedida, con declaración que los susodichos, por razón de dicha fábrica entiendan que no adquieren derecho de propiedad ni dominio en dicha capilla, por costearse, como se costea, de las limosnas que se han adquirido con el título de dicha hermandad,

y sólo si les permitimos y concedemos en recompensa y satisfac[c]ión de dicha obra, el entierro han honorífico que así les damos en dicha capilla para sus hermanos. Y se obligarán por escritura aparte, a dichos curas a que siempre tendrán la lámpara de dicho sagrario encendida, así de día como de noche, por estar en el depósito de veático [sic] que dichos curas administran y han de administrar, los cuales puedan aceptar dichas escrituras que se otorgarán ante cualquiera escribano público o real, con las fuerzas, calidades y demás circunstancias que acostumbran y fueren necesarias, y otorgadas se entreguen a dichos curas para que las tengan en su archivo. Y damos a los dichos diputados, por la buena administración, muchas gracias y les rogamos que así la continúen por el lustre de dicha parroquia. Y este despacho se entregue a dichos hermanos para en guarda de su derecho, insertándose en dichas escrituras.

Fecho en la ciudad de México, a veinte y cuatro días del mes de enero de mil seiscientos y setenta y ocho años. [Testaduras].

Fray Payo, Arzobispo de México. Por mandado del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Arzobispo, mi señor. Santiago de Çuri Calday. Secretario. [rúbrica].

## DOCUMENTO NUMERO 15

[Escritura de concierto por medio de la cual Cristóbal de Medina se comprometió a reconstruir la capilla del Sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz para la cofradía de Jesús Nazareno. 24 de febrero de 1678].

[Al margen superior izquierdo]

Obligación de la obra de la capilla y sagrario de la parroquia de la Santa Veracruz.

Fecho.

Sea notorio a los que el presente vieren como nos, Cristóbal de Sarabia Mascareñas, diputado mayor de la Unión y Hermandad de Jesús Nazareno, sita en la parroquia de la Sancta Veracruz desta ciudad, don Lucas de Garay Villavicencio, Diego de Alva, José de Chávez, Diego Samudio, Antonio de Espinosa, Antonio Coronel, Miguel Navarro Ballesteros, el sargento José López, Lucas García, Benito Gómez Barbosa, Juan Fernández de Sierra, Juan de Almanza, diputados y Diego Ochoa Ibáñez de Larrea, mayordomo, juntos y congregados en la casa de dicho diputado mayor, como lo tenemos de costumbre, para tratar y conferir las cosas tocantes al servicio de Dios Nuestro Señor, pro y utilidad de nuestra hermandad, y con asistencia de los señores doctor y maestro Matías de Santillán, catedrático de prima de Filosofía de la Real Universidad desta corte, abogado de la Real Audiencia della y el doctor don Francisco Romero Quevedo, curas propietarios de dicha parroquia, y el maestro Cristóbal de Medina Varchas Machuca, que lo es de arquitectura, todos juntos de a un acuerdo y conformidad, decimos que por quanto hallándose la dicha cofradía con algún desahogo y reales que ha reservado de las limosnas que sus hermanos tienen obligación de contribuir, y reconociendo que la capilla y sagrario no tiene la capacidad que se requiere para la celebridad de sus fiestas y entierro de sus difuntos, y así por esta razón como por el mucho afecto que hemos tenido y cariño en dichos señores curas y benignidad con que siempre nos han tratado, fomento y ayuda que les hemos debido, por cuyas causas y porque reconociendo los beneficios que debemos a la Divina Majestad, deseando el mayor aumento en su culto, decencia y aseo en dicha capilla y sagrario, y para que los demás hermanos se animen y continúen con la puntualidad que hasta aquí lo han hecho, conferimos con dichos señores curas fabricarla de nuevo dándole de latitud otro tanto más que la que tiene, poniendo colateral con que en él se colocase la imagen de Cristo Nuestro Señor con la Cruz a cuevas arriba del sagrario, cuya fábrica había de ser de bóveda, y estando, como estamos, conformes en su ejecución, para su validación y ponerle luego por obra de nuestro permiso, dichos señores curas comparecieron ante el Ilustrísimo y Excelentísimo señor maestro don fray Payo de Rivera, del orden de San Agustín, arzobispo deste arzobispado, del Consejo de Su Majestad, su virrey, gobernador y capitán general desta Nueva España, a quien por petición que presentaron hicieron relación de lo referido y dádosenos traslado y condescendido a ello, dado razón de los efectos que teníamos para dicha fábrica y de que se había de componer, concluir y acabar, y de cómo

estábamos convenidos con el dicho maestro Cristóbal de Medina en cantidad de tres mil y cien pesos, remitido a Su Merced el Señor doctor don Juan Diez de la Barrera, chantre desta Santa Iglesia Catedral, provisor y vicario [ilegible] deste arzobispado, por quien con los maestros Rodrigo Díaz de Aguilera y Luis Gómez de Trasmonte, que lo son de arquitectura, se vio y reconoció el dicho sitio, se confirió y trató la forma y fábrica de dicha capilla y sagrario en la manera que se contiene, expresa y declara por dicho maestro Cristóbal de Medina en la memoria original firmada del susodicho que entregó a Su Merced, y féchose informes con vista de todo, su Señoría Ilustrísima y Excelentísima concedió licencia, permiso y facultad para la dicha fábrica, con las calidades y requisitos que se contienen en la que original exhibimos ante el presente escribano, para que con dicha memoria a la letra se inserte, y su tenor es como sigue:

Aquí licencia y memoria

y poniendo en ejecución lo así tratado y porque mediante la voluntad Divina ha de tener efecto, deseando cumplir con lo que está de nuestra parte y estando ciertos y entendidos de lo que nos conviene hacer, usando de la facultad que por dicha licencia nos es concedida, por nos y en nombre de los demás hermanos de dicha Unión que son, y en adelante fueren, por la presente otorgamos que nos obligamos a hacer y que se haga y fabrique la dicha capilla y sagrario según tenemos tratado, se espresa y declara en la memoria y razón del dicho maestro, teniéndola con toda decencia, aseo y lucimiento, haciendo corateral [sic] con su sagrario para que en él esté el viático, gastando y consumiendo así los tres mil y cien pesos en que estamos avenidos, como toda la demás cantidad que fuere necesaria para su corriente, sin que por dicha razón podamos repetir propiedad, patronato, ni otro derecho de dominio, más que tan solamente la obligación que ha de tener dicha parroquia y dichos señores curas a darnos entierro para los diputados y todos los demás hermanos de dicho Unión, sin tener la obligación [esta última palabra está tachada] para la paga de cosa alguna por dicha razón, como se expresa y declara por su Señoría Ilustrísima y Excelentísima en la dicha licencia susoinserta, y en ejecución deste contrato, yo el dicho maestro Cristóbal de Medina, como principal, y José Márquez, vecino desta ciudad, como su fiador, admitido por su Merced el Señor Provisor para lo aquí contenido, ambos a dos de mancomun a voz de uno y cada uno de por sí y por el todo insólidum, renunciando, como renunciamos las leyes y derechos de la mancomunidad, división y escursión [sic] como en ellas se contiene, nos obligamos a que para de hoy, día de la fecha, en dos años, daremos fabricada la dicha capilla y sagrario de bóveda con su sacristia techada de cuarterones, con el largo y ancho, calidades, requisitos y condiciones que en la dicha memoria y declaración tengo propuestas, sin faltar a ninguna de ellas, siendo, como han de ser, los materiales de que se ha de componer, buenos, de dar y recibir a satisfacción de los señores curas y diputados y a la de los maestros que por su parte y la mía fueren nombrados, para que si quisieren en el discurso de dicha obra reconocerla o en su final, lo hagan, y por cualquiera cosa de las así asentadas y especificadas que dejare de hacer, puedan compelemos a mí y al dicho mi fiador a hacerlo, o tasado, cobrar la cantidad de nos o nuestros bienes que importare, de manera que al fin de dicho término ha de estar concluida y fenecida con toda perfección y sin defecto alguno, y por el que se reconociere, como dicho es, le hemos de hacer o pagar su costo, a la elección y voluntad de dichos señores curas y diputados, dándonos por toda la dicha obra los dichos tres mil y cien pesos quien importe más o menos, quedando de nuestra cuenta todos los materiales, manufactura y demás costos que tuviere, sin poder alegar a la final lesión, engaño, porque habiendo tanteado el dicho costo, es el que puede tener, y no otro alguno, y porque en dicha memoria no se especificó una alacena que se ha de hacer en dicha sacristia, en el grueso de la pared y parte donde pareciere conveniente para que en ella se guarde el vino y todo lo demás concerniente a dicho ministerio, que ha de ser capaz con sus puertas hechizas, marco y llave, queda de nuestra cuenta el ejecutarlo así, y para en cuenta de los dichos tres mil y cien pesos, confesamos haber recibido un mil dellos, de que nos damos por entregados, sobre que



renunciamos el poder decir y alegar lo contrario, y quinientos que recibimos de contado en presencia del escribano y testigos, de que yo, el susodicho, doy fe, y la restante cantidad para la prosecución de dicha obra que se nos ha de ir entregando en esta manera: para de hoy, día de la fecha, en seis meses, mil pesos, y los seiscientos restantes para fenecer y acabar la dicha obra, a que asimismo se han de obligar dichos diputados, por manera que si a los dichos plazos no lo hicieren así, no hemos de estar obligados al fenecimiento de la dicha obra al que así va señalado, y debajo desta calidad y de las demás referidas y expresadas en dicha memoria susoinserta, hacemos esta obligación, la cual nos, los dichos diputados mayor y los demás nominados, aceptamos y nos obligamos asimesmo a pagar y satisfacer al dicho maestro los un mil y seiscientos pesos, cumplimiento a los tres mil y ciento en que así estamos avenidos, a los plazos de que va fecha mención, y cada uno por lo que nos toca, obligamos a la observancia, guarda y cumplimiento de nuestras personas y bienes, los de la dicha Unión, habidos y por haber, damos poder a las justicias que de nuestras causas y la suya, conforme a Derecho, pueden y deben conocer, en especial a las desta ciudad y Corte, a cuyo fuero nos sometemos para que a ello nos compelan y apremien, como por sentencia difinitiva pasada en cosa juzgada, renunciamos leyes de nuestro favor y suyo, ley sit convenerit con la general del Derecho. E nos, el dichos doctor y maestro Matías de Santillán, doctor don Francisco Romero Quevedo, como curas actuales de dicha parroquia, prestando voz y causión por los que nos subcedieren en dicho oficio, y en conformidad de la facultad que tenemos y por la licencia de Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima, aquí inserta, nos es concedida, aceptamos esta escriptura como en ella se contiene, para usar del derecho que nos toca y a dicha parroquia, como y cuando nos convenga, dando, como damos, gracias a los dichos diputados por el beneficio que de lo referido resulta en útil de dicha parroquia y decencia de su culto, en cuyo testimonio lo otorgamos. Que es fecha en la ciudad de México, a veinte y cuatro días del mes de febrero de mil seiscientos y setenta y ocho años. Y de los otorgantes, a quienes yo, el escribano, doy fe conozco, la firmaron, menos el dicho Antonio de Espinosa, que dijo no saber escribir, por el cual lo hizo un testigo, siéndolo Pedro González, escribano real. Juan de Azores y Nicolás de Palacios, presentes.

Maestro Matias de Santillán  
[rúbrica]

Doctor Francisco Romero Quevedo  
[rúbrica]

Lucas Garay Villavicencio  
[rúbrica]

Cristóbal de Sarabia Mascareñas  
[rúbrica]

José Márquez  
[rúbrica]

Miguel Navarro Ballesteros  
[rúbrica]

Juan Fernández Ibáñez  
[rúbrica]

Diego de Alba  
[rúbrica]

Benito Gómez  
[rúbrica]

Antonio Coronel  
[rúbrica]

Diego de Samudio  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Luis Gómez de Trasmonte  
[rúbrica]

Lucas García  
[rúbrica]

Por testigo Juan de Azores  
[rúbrica]

José de Chávez  
[rúbrica]

Juan de Almanza  
[rúbrica]

Diego Ochoa de Larrea  
[rúbrica]

Ante mí

José de Anaya  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

Derechos, dos pesos. Doy fe. [rúbrica]

AN (Notario José de Anaya: 24 de febrero de 1678, fol. 68 vto.- 75 vto.).  
Documento localizado por el IIE.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 16

[Escritura de concierto por medio de la cual Cristóbal de Medina se obligó a realizar algunas obras en el convento de Santa María de Churubusco. 21 de abril de 1678].

[Al margen superior izquierdo]

Concierto de obra fecho por Cristóbal de Medina.

Sepan cuantos esta carta vieren como yo, Cristóbal de Medina, maestro de alarife, vecino de esta ciudad de México, otorgo que estoy convenido y concertado con Diego del Castillo, mercader de plata, vecino della y patrón del convento de Sancta María de Churubusco, de los religiosos del Orden de San Francisco, de la descalcez de señor San Diego, y por la presente me obligo de hacer en el dicho convento, la obra de las celdas y demás oficinas, con las calidades y condiciones y según y como se expresa y declara en una memoria escrita en poco más de tres foxas de papel blanco, firmada de mi nombre y del muy reverendo padre fray Antonio Sadines, ministro provincial, rubricadas de mí, el presente escribano, su fecha de diez y seis de este presente mes de abril, la cual y sus condiciones, tenor y forma, me obligo a guardar y cumplir como si aquí fuere inserta o incorporada de verbo ad verbum. La cual dicha obra me obligo de hacer con toda perfección y cuidado y a contento y satisfacción de el dicho Diego del Castillo y de los maestros que nombrare. Y por el trabajo y asistencia que [he] de tener, cuidado y solicitud de dicha obra, y por todos los materiales de cal y arena, piedra, tezontle, ladrillo, viguería, puertas y ventanas, tablazón, oficiales de albañilería, carpintería, peones y sobrestantes y lo demás necesario en dicha obra, que todo ha de ser a muy largo su paga y satisfacción, hasta darla acabada conforme dicha memoria, estoy concertado con dicho Diego del Castillo, en ocho mil pesos de oro común: los cuatro mil pesos de ellos que va declarado, adelantados en reales, de contado, para empezar dicha obra, de los cuales me doy por entregado. Renuncio leyes de pecunia y su prueba, y los cuatro mil pesos restantes, me ha de ir entregando el dicho Diego del Castillo como se los fuere pidiendo para proseguir dicha obra, hasta darla fenecida y acabada conforme dicha memoria. Y me obligo que dentro de diez meses que han de correr desde el día que empezare a desbaratar, que ha de constar por la declaración simple del dicho Diego del Castillo o del padre guardián que es o fuere del dicho convento, daré por acabada toda la dicha obra, según y como se refiere en dicha Memoria y a toda satisfacción del dicho Diego del Castillo y de los maestros que nombrare, y por su defecto, le doy facultad para que pueda concertar con otro maestro que la acabe y lo que en ello gastare, que dejo diferido en la dicha su declaración, y lo que más costare de la dicha cantidad en que así estoy concertado, se la pagaré, y por la que fuere, se me pueda ejecutar como por deuda líquida y de plazo pasado, con las costas de las obras y salario de dos pesos de oro de minas en cada día a la persona que a ella fuere, de los que se ocupare en la ida, estada y vuelta que pagaré como el...[ilegible]. E yo, el dicho Diego del Castillo, acepto esta

escritura como en ella se contiene y me obligo a pagar al dicho Cristóbal de Medina los dichos cuatro mil pesos de el resto del concierto de dicha obra, en reales, como los fuese pidiendo, para proseguir en ella hasta que la acabe, y a ello he de ser apremiado por todo rigor de Derecho. Y para su firmeza y cumplimiento, ambas partes, cada una por lo que le toca, obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber. Damos poder a las Justicias de esta ciudad y corte para que a ello nos apremien, como por sentencia pasada en cosa juzgada. Renunciamos nuestro fuero y la ley sit convenerit y las de nuestro favor y la general del Derecho. Fecha en México, a veintuno de abril de mil y seiscientos y setenta y ocho años. E yo el escribano, doy fe conozco a los otorgantes que lo firmaron. Testigos, el capitán don...[ilegible] de la Rea, Domingo Lizaga y José de Bilbatúa, vecinos de México. Testado abr. y por lo que. Vale.

Diego del Castillo  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ante mí

Fernando Veedor  
Escribano Real  
[rúbrica]

## DOCUMENTO NUMERO 17

[Fundación del patronato para la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua. 4 de junio-20 de julio de 1678].

DOCUMENTO A

[Licencia que concedió fray Payo Enríquez de Rivera para la fundación del patronato para contruir el templo de Santa Teresa la Antigua. 4 de junio de 1678].

Nos, el maestro don fray Payo de Rivera, del Orden de San Agustín, por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica, Arzobispo de México del Consejo de Su Majestad, su virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, y presidente de la Real Audiencia que en ella reside.

Por quanto el capitán Esteban de Molina Mosquera y doña Manuela de la Barrera, su legítima mujer, vecinos de esta ciudad, por petición que ante nos presentaron a los doce de marzo pasado de este presente año, nos hicieron relación diciendo que desean la fábrica de la iglesia del convento de religiosas de San José de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús de esta ciudad y que tenga debido cumplimiento, para lo cual comprar las casas que fueron de doña Ana Zamudio que hoy posee el convento de Nuestra Señora de la Concepción y las casas que posee el dicho convento de San José de Carmelitas Descalzas, que están avaluadas en siete mil pesos, y las del dicho convento de la Concepción en lo que se tasasen, y que para ello y su fábrica se obligarán en esta forma, según y como está hecha la planta de ella por el maestro Rodrigo Díaz de Aguilera y gastar la cantidad que fuere competente y necesaria hasta que quede perfectamente acabada con sus puertas, ventanas, rejas, coro alto y bajo, y capilla para el Santo Cristo, sacristía interior y exterior, retablo del altar mayor, y que en ella se pueda celebrar el Santo Sacrificio de la Misa y demás oficios Divinos, y que para ello y lo referido se obligarán por escritura pública a gastar todo lo necesario en dicha fábrica y templo para su perpetuidad y permanencia, y que quedase acabado dentro de cuatro años que corriesen desde el día que se otorgasen las escrituras, procurando ganar tiempo para conseguir el logro de verla acabada y dedicada, y nos pidieron y suplicaron fuésemos servidos de mandar hacer las diligencias necesarias y acostumbradas para el acierto de dicha fábrica, que vista por nos dicha petición, por decreto que dicho día proveímos, dimos traslado de ella a las madres priora y clavarias del dicho convento de San José de carmelitas descalzas para que dijesen lo que se les ofreciese, y habiéndolo hecho y aceptado dicha ofera y dado las gracias al dicho capitán y su esposa, por decreto de catorce de dicho mes, mandamos tasar las casas pertenecientes al dicho



convento de la Concepción con asistencia de su mayordomo, y tasadas y valuadas, concedídose licencia por nos a los dichos conventos: al de la Concepción, para que vendiese las dichas casas que posee y que fueron de doña Ana Zamudio al dicho capitán Esteban de Molina Mosquera por cantidad de once mil pesos, de la cual aplicamos al hospital del Amor de Dios de esta ciudad, tres mil y quinientos pesos de principal por razón de un censo perpetuo que sobre dichas casas tenía, que por auto de seis de mayo próximo pasado de este año, lo redujimos a censo redimible como patrón de dicho hospital, y mandamos poner en depósito en el capitán José de Retes, vecino y mercader de plata de esta ciudad interin había fincas sobre qué imponerlos a censo redimible, y la restante cantidad se entrase en la caja de depósito de dicho convento de la Concepción, como con efecto se hizo, y con nuestra licencia las madres abadesa, vicaria y definidoras del, entregaron venta de dichas casas al dicho capitán. Y por las casas del dicho convento de San José de carmelitas descalzas, otorgándose asimismo con nuestra licencia la venta de ella al dicho capitán por los dichos siete mil pesos por las madres priora y clavarias como dueño de ellas y patronos de una capellanía que fundó Pedro de Madris, impuesta sobre dichas casas, de que es capellán uno de los de dicho convento con cuya intervención se otorgó asimismo dicha escritura de venta, aplicándole por principal dos mil y cuatrocientos pesos que quedasen de depósito en la caja de dicho convento interin que había fincas sobre qué imponerlos, y en atención a que consta que dichas cantidades están exhibidas por el dicho capitán Esteban de Molina Mosquera y con intervención de nuestro juez provisor de testamentos y capellanías estar entradas en dichos depósitos y otorgadas las escrituras competentes de cancelación y venta de dichas casas, y para que tenga debido efecto la fábrica de dicho templo y el dicho capitán y su esposa consigan el deseo tan vivo que tienen en hacerlo y que se confieran las capitulaciones de la escritura de fundación y patronato y las obligaciones a que han de quedar gravados así los susodichos como dichas religiosas, y por cuanto ha muerto el dicho maestro Rodrigo Díaz de Aguilera, quien tenía fecha la planta para dicho templo y su fábrica, y héchose otra por el maestro Cristóbal de Medina Vargas y ser la persona que la ha de maestrear, según su planta, y haberla escogido y presentado el dicho capitán y firmado en ella la fábrica a que se ha de obligar, por el tenor de la presente damos y concedemos licencia a las dichas madres priora y clavarias de dicho convento de San José de carmelitas descalzas de Santa Teresa de Jesús de esta ciudad, para que con el dicho capitán Esteban de Molina Mosquera y doña Manuela de la Barreda, su mujer, puedan tratar, conferir y asentar las obligaciones, condiciones y circunstancias de la escritura de fundación y patronato que han de otorgar para la fábrica de dicho templo, con expresión del tiempo en que se ha de acabar conforme a la planta y montea que del ha hecho el dicho maestro Cristóbal de Medina, según y como lo tiene firmado el dicho capitán en dicha planta, y ofrecido por dicha su petición y en el sitio y lugar que está determinado, visto y reconocido con nuestra asistencia y de los maestros Rodrigo Díaz de Aguilera, Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina, para cuyo efecto se le hizo venta del y de sus casas, quedando perfectamente acabado sin que falte cosa alguna, y conferidas y asentadas dichas capitulaciones, se traigan ante nos para que vistas y reconocidas proveamos y determinemos en orden a la ejecución de la fábrica de dicho templo y otorgamiento de dicha escritura conforme a Derecho lo que más convenga, y al pie de esta licencia se pondrán dichas capitulaciones firmadas así de dichas madres, como de los susodichos, para que se inserten en la licencia que se ha de dar para el otorgamiento de dicha escritura de fundación y patronato y que en todo tiempo conste para mayor claridad. Dada en la ciudad de México, a cuatro días del mes de junio de mil seiscientos y setenta y ocho años.

Fray Payo. Arzobispo de México  
[rúbrica]

Por mandado del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Arzobispo. Mi señor.

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

AN (Notario José de Anaya: 4 de junio de 1678, fol. 209 r.- 210 r.)  
Documento localizado por el IIE.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.

DOCUMENTO B

[Capitulaciones de la fundación del patronato para la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua. 7 de julio de 1678].

En la ciudad de México, a siete días del mes de julio de mil seiscientos y setenta y ocho años, estando en la iglesia del sagrado convento de San José de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús de esta dicha ciudad, y por ante mí el presente secretario y testigos, juntas y congregadas a son de campana, como lo tienen de uso y costumbre, en su coro bajo, las madres María de Santa Inés, priora, María de San Juan, superiora, Bernarda María de la Concepción y Juana de Santa Teresa, clavarias, María de San Cirilo, Isabel de San Alberto, Clara Teresa de San Angel, Isabel María de la Encarnación, María del Espíritu Santo, María de San Miguel, Teresa de Jesús, Mariana de San Cristóbal, Isabel de San José, religiosas de dicho convento, y el capitán Esteban de Molina Mosquera, que doy fe conozco, y en conformidad del despacho de esta foja y la antecedente y de decreto de cinco del corriente de Su Señoría Ilustrísima, para efecto de conferir las condiciones y capitulaciones para el otorgamiento de las escrituras de fundación y patronato, que se han de otorgar para la fábrica del templo de dicho convento, y habiéndose hecho relación de los autos, se propusieron por el dicho capitán las siguientes. Juntamente doña Manuela de la Barreda, mujer del dicho capitán.

Primeramente, dijeron que estaban prestos a la fábrica de dicho templo y gastar en él toda la cantidad que fuere necesaria, según y como lo tiene ofrecido y firmado en la planta fecha del por el maestro Cristóbal de Medina Vargas, sin que para ello gaste cosa alguna dicho convento, el cual dicho templo ha de quedar acabado perfectamente sin que en él se necesite de hacer gasto alguno, dentro de los cuatro años que así están referidos y antes si ser pudiere, con declaración que han de gozar del patronato de la dicha iglesia el susodicho y la dicha su mujer los días de sus vidas, y muerto el uno, el otro, y después de ellos, ha de quedar perpetuamente a la Reina de los Angeles, Nuestra Señora de la Antigua, a quien desde luego lo dedican, para que como patrona perpetua el día de su festividad, ocho de septiembre de cada año, se le ponga la vela de tal patrona, de manera que con ningún pretexto, causa, razón, herencia, subcesión, ni parentesco, pueda en ningún tiempo representar derecho alguno al dicho patronato, aunque sea pariente, hermano o hijos de los susodichos, porque para siempre jamás ha de quedar en dicha Serenísima Reina de los Angeles, Nuestra Señora de la Antigua, y si alguno de los dos falleciere sin estar acabado perfectamente el dicho templo y lo convenido en el ofrecimiento que tienen fecho, el que sobreviviere ha de quedar obligado a fenecer todo lo referido, y construida y acabada dicha iglesia de modo que en ella se celebre el Santo Sacrificio de la Misa y demás Oficios Divinos. Las dichas madres han de ser obligadas a celebrar en cada un año perpetuamente la dicha festividad con su misa cantada y responso con vísperas, todo solemnemente por los susodichos como tales patronos, y que han de gozar de todas las preeminencias y ecenciones que como tales patronos les son concedidas, y que no tienen otra cosa que pedir ni presentar a las dichas madres. Y habiendo oído las susodichas todo lo referido por el dicho capitán y su esposa, dijeron que aceptan unánimes y conformes el dar a los susodichos el dicho patronato de dicha iglesia y su entierro en ella y patronos, como se acostumbra en las demás iglesias y patronatos, sin que haiga más subcesión en el dicho patronato que los dichos capitán Esteban de Molina Mosquera y dona Manuela de la Barreda, su mujer, y después Nuestra Señora de la Antigua, perpetuamente, sin que haiga otro derecho a él, y nos obligamos a celebrar acabada que sea dicha iglesia el día de la Natividad de Nuestra Señora, ocho de septiembre de todos los años con vísperas, misa cantada con diácono y subdiácono y responso por los susodichos con toda solemnidad, para cuyo efecto, en conformidad de dicha licencia, nos obligaremos por nos y las que nos fueren subcediendo en toda forma, sin quedar dicho convento con otro algún gravamen ni obligación, y que la comunidad se constituye por capellanas de los susodichos para encomendarles a

Dios, aplicándoles, como aplican, las Salves solennes que se cantan los sábados a Nuestra Señora, la cual ha de ser en cada un mes, y asimismo en cada un mes han de echar en urna unas cédulas de los santos de aquel mes, para que la religiosa a quien cupiere la suerte, tanga obligación aquel mes de rezar en el coro por los susodichos, y en esta conformidad ir continuando esta obra perpetuamente y [a]demás se obligan a cantar a los susodichos dos misas, la una el día de San Esteban y la otra el día de la Ascención de Nuestro Señor, perpetuamente todo los años. Y de la manera que va referido están prompts a otorgar las dichas escrituras para que tenga efecto la dicha fábrica, y estando presente el señor doctor don Diego de Malpartida Centeno, canónigo de esta Santa Iglesia Catedral a todo lo que dicho es, lo firmaron las dichas madres y el dicho capitán y su esposa, siendo testigos el dicho señor canónigo y Felipe Dehesa Ulloa, notario receptor de este Arzobispado, presentes. Y piden y suplican a Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima sea servido de concederles licencia en forma para el otorgamiento de dichas escrituras, y así lo otorgaron y firmaron, de que doy fe.

Esteban de Molina Mosquera  
[rúbrica]

Doña Manuela de Barreda  
[rúbrica]

María de Santa Inés  
Piora  
[rúbrica]

María de San Juan  
Superiora  
[rúbrica]

Juana de Santa Teresa  
Clavaria  
[rúbrica]

Isabel de San Alberto  
[rúbrica]

Bernarda María de la Concepción  
Clavaria  
[rúbrica]

María de San Cirilo  
[rúbrica]

Clara Teresa de San Angel  
[rúbrica]

Isabel de la Encarnación  
[rúbrica]

María del Espíritu Santo  
[rúbrica]

María de San Miguel  
[rúbrica]

Teresa de Jesús  
[rúbrica]

Mariana de San Cristóbal  
[rúbrica]

Isabel de San José  
[rúbrica]

Diego de Malpartida Cenetenno  
[rúbrica]

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

AN (Notario José de Anava: 7 de julio de 1678, fol. 210 r.- 211 vto.).

Documento localizado por el IIE.

Versión paleográfica de Martha Fernández.

DOCUMENTO C

[Licencia que otorgó fray Payo Enriquez de Rivera para realizar la encritura de fundación del patronato para la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua. 8 de julio de 1678].

México y julio 8 de 1678 años

Visto lo tratado y asentado por el capitán Esteban de Molina Mosquera y doña Manuela de la Barreda, su mujer, y las madres priora, superiora, clavarias y demás religiosas del sagrado convento de San José de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús de esta ciudad, en su conformidad procedan al otorgamiento de las escrituras de fundación y patronato y las demás de obligación que fueren necesarias y con las demás cláusulas, condiciones y circunstancias que para su validación y fuerza sean competentes, para cuyo efecto concedemos licencia a dichas madres, las cuales escrituras se otorguen ante cualquiera escribano público o real, para cuyo otorgamiento se entreguen estos autos, y otorgadas las dichas escrituras se sacará traslado de ellas, dándole uno al dicho capitán y su esposa, otro al dicho convento, para en guarda del derecho de cada uno, y otro de estos autos que originales queden en el archivo de esta Secretaría. El Ilustrísimo Señor Maestro don fry Payo de Rivera, arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]



DOCUMENTO D

[Escritura de fundación del patronato para la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua. 20 de julio de 1678].

[Al margen superior izquierdo]

Patronato de la iglesia de Santa Teresa de Jesús.

Fecho para el capitán Esteban de Molina Mosquera.

Fecho para poner en los autos.

Fecho para la Secretaría de Su Excelencia.

En el nombre de Dios Nuestro Señor Todopoderoso, amén, y de la Reina de los Angeles, Maria Santisima, concebida sin pecado original en el primero instante de su ser, y de la Gloriosa Sancta Teresa de Jesús, a cuyo honor, gloria y reverencia se dirige la presente, sea notorio a los que le vieren como nos, el capitán Esteban de Molina Mosquera y doña Manuela de la Barreda, su legítima mujer, vecinos desta ciudad, decimos que por quanto para honra y gloria de Dios Nuestro Señor y servicio suyo, hallándonos, como nos hallamos, con suficiente caudal adquirido con su bendición, deseado emplearlo en su sancto culto y laudable alabanza por los beneficios que de su liberal mano estamos recibiendo, hemos deliberado el fabricar la iglesia de la gloriosa Sancta Teresa con este titulo [y] del Glorioso Patriarca San José que es el que ha tenido y se ha de conservar perpetuamente en la forma que hasta aquí, reconociendo que la que hoy tiene es corta y sin ninguna capacidad para la celebración de los Divinos Oficios, y habiéndolo consultado de común consentimiento de entrambos, hemos resuelto el ponerlo en ejecución para la mayor gloria de Dios Nuestro Señor, veneración y devoción de la Gloriosa Sancta, y dándose noticia por las madres priora y clavarias al Ilustrísimo Excelentísimo Señor Maestro don fray Payo de Rivera, del Orden de San Agustín, arzobispo de México del Consejo de Su Majestad, su virrey, gobernador y capitán general desta Nueva España y presidente de la Real Audiencia que en ella reside, en memorial que presentaron a los diez y ocho de enero pasado deste presente año, sin mencionar las personas a cuya costa se había de hacer dicha fábrica, corriendo por mano del señor doctor don Diego de Malpartida Centeno, canónigo de esta Sancta Iglesia, con quien lo teníamos tratado, Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima, como quien siempre ha deseado el alivio de sus conventos y lo efectivo de dicha obra, por su decreto remitió a dicho señor canónigo dicho memorial, quien por informe que hizo en veinte de dicho mes, manifestó y declaró las personas que estaban con dicha determinación y por otro decreto de veinte y uno dándonos nuestras gracias por dicho beneficio, le remitió mandándonos representásemos lo que se nos ofrecía, y habiéndolo hecho y precedido distintos autos, informes, reconocimientos de sitio, se resolvió el que la dicha fábrica se hiciese frente del palacio arzobispal, por ser sitio más a propósito para ello, mediante los inconvenientes que representaron los maestros Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina Vargas, y por estar en él fabricada dos casas principales, que las unas pertenecían a dicho convento y las otras al de Nuestra Señora de la Pura y

Limpia Concepción, sin embargo de ser mayor costo el que se recrecía por haberlas de comprar, como con efecto lo hicimos, según consta de las escrituras que pasaron ante el presente escribano, sus fechas de once y veinte y uno de mayo pasado deste año, quedando libres y sin gravamen alguno por haber pagado su valor sin hacer reparo así en esto como en otras dificultades que se propusieron, deseando ver ejecutada nuestra intención, instando en ello con suma providencia, Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima concedió permiso y facultad para que se asentasen las calidades y capitulaciones con los gravámenes a que el dicho convento había de quedar obligado por razón del patronato, y para ello despachó su licencia que es la que original exhibimos con las dichas capitulaciones que para su mayor claridad, permanencia y seguro, pedimos al presente escribano las inserte a la letra, y su tenor es como se sigue.

Aquí la licencia y tratados

Y porque mediante la voluntad Divina han de tener efecto nuestros deseos, estando, como estamos, ciertos y entendidos de lo que nos conviene hacer, y conformes juntamente con dicho convento y sus religiosas, dando entero cumplimiento a lo que está de nuestra parte, reconociendo los beneficios que debemos a la Divina Majestad, y en consideración del que resulta en su culto para su mayor veneración, usando de la facultad que el Derecho nos concede en la mejor forma que en él haya lugar, por el tenor de la presente, y con la licencia que antes de agora tengo pedida, yo la dicha doña Manuela de la Barreda al dicho mi marido y de nuevo se la pido y demando, para juntamente con él otorgar esta escritura con los requisitos y juramentos necesarios para su validación, la cual yo, el dicho capitán, le doy plena y bastante y sin limitación alguna, que yo, la susodicha, acepto, y de ella usando ambos a dos, marido y mujer, de un acuerdo y conformidad de mancomun, renunciando, como expresamente renunciarnos, las leyes y derechos de mancomunidad, división y ejecución como en ellas se contiene, expresa y declara, otorgamos que nos obligamos de nuestros propios bienes comunes gananciales y particulares de cada uno a hacer la fábrica de la dicha iglesia de Señora Sancta Teresa de Jesús, según y en la forma y sitio que así tenemos comprado y conforme a la planta y montea que hizo el dicho maestro Cristóbal de Medina, que declaramos haberla visto, dádosenos a entender y mediante ello haberla escogido por su hermosura, dejándola acabada perfectamente sin necesidad de aderezo, reformación ni enmienda dentro de cuatro años, que se corren y cuentan desde hoy, día de la fecha, o antes si ser pudiere, de manera que acabada que sea así en lo que toca a la arquitectura como en lo demás, de madera en donde se necesitare, colateral en el altar mayor, sacristia, coro alto y bajo, confesionarios, puertas y rejas de fierro y todo lo demás que se contiene en dicha planta se pueda reconocer por dos personas del dicho arte para que se declare si se ha cumplido o no con este contrato, costeando toda la dicha obra, sin que el dicho convento ni sus religiosas tengan obligación a gastar cantidad ninguna porque ésta ha de quedar, como desde luego queda, por nuestra cuenta para satisfacerla sin limitación, asignación en mucha o poca, porque como dicho es, se ha de consumir toda la que fuere necesaria por nuestra mano, y porque puede sobrevenir la muerte de cualquiera en el discurso de dicho tiempo, en este caso lo ha de hacer el que quedare, y por la de entrambos, nuestros albaceas y herederos o los que en cualquier manera sean nuestros subcesores, a los cuales se les ha de compeler a que exhiban la cantidad o cantidades que tasaren los maestros de alarife nombrados por parte de dicho convento, difiriendo lo líquido en que lo tasaren a su simple juramento, sin otra prueba o averiguación, de que desde agora para entonces queda relevado y le damos poder para que en tal caso los pueda ejecutar y proceder por todo rigor de derecho contra ellos hasta la real y efectiva paga de lo que así fuere tasado y liquidado, y en caso que viviendo nos, los dichos otorgantes, no lo hiciéramos, asimismo se nos ha de compeler y apremiar a ello por todo rigor vía ejecutiva y como más convenga, sin que pueda oponer por nos ni los dichos nuestros herederos ser mucha la cantidad, porque como dicho es, hemos de consumir toda la que fuere necesaria en dicha fábrica hasta dejarla perfectamente acabada. Y en remuneración de lo

referido, se nos han de guardar y cumplir por el dicho convento las capitulaciones que así tenemos asentadas y van insertas en esta escritura, sin que por nos, ni el dicho convento, se puedan alterar, mudar, ni quitar, por haberse de guardar perpetuamente y para siempre jamás, por ser como son las que tenemos pedidas y asentadas con dichas religiosas, quienes se han de obligar por sí y las demás que lo fueren, a su observancia y cumplimiento, y debajo de ellas, sus requisitos y calidades por los que nos toca, las aprobamos y ratificamos y las cumpliremos y ejecutaremos inviolablemente sin ir contra su tenor ahora ni en ningún tiempo en manera alguna, y desde luego queremos ser obligados a su ejecución como lo ha de estar dicho convento. E nos, las madres priora, superiora y clavarias del, nombradas María de Sancta Inés, priora; María de San Juan, superiora; Bernarda María de la Concepción, Juana de Sancta Teresa, clavarias, juntas y congregadas en el coro bajo de la iglesia, llamadas a sonido de campana, como lo habemos de uso y costumbre para tratar y conferir las cosas tocantes al servicio de Dios Nuestro Señor pro y utilidad de nuestro convento, por nos y en nombre de las demás religiosas que son y en adelante fueren para siempre jamás, por quienes prestamos voz y causión de rato grato que estarán y pasarán por lo que va declarado y lo aprobarán en todo tiempo, mediante a tener reconocida la utilidad que se le sigue, y habiendo tratado y conferido todo lo que va especificado, haciendo diversas juntas y tratados dentro del convento y las que conforme a Derecho y nuestras Constituciones debemos hacer en caso tan grave, aceptamos esta escritura y ratificamos lo asentado y contratado en virtud de la licencia que para ello se nos concedió por Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima y en cuya virtud se procedió a las capitulaciones insertas que guardamos y guardarán las demás religiosas para siempre, y demás de ellas les admitimos por hermanos espirituales para que participen de todos los sufragios, mortificaciones, ayunos, buenas obras, Oficios Divinos cantados y rezados de todo el año y en especial del Adviento y Cuaresma, desde hoy, día de la fecha, para siempre jamás. Y desde hoy en adelante y habiendo cumplido los dichos capitán Esteban de Molina Mosquera y doña Manuela de la Barreda, su esposa, con el tenor desta obligación como lo esperamos de su liberalidad, celo y cristiandad, les nombramos por patronos perpetuos de dicha iglesia a los susodichos tan solamente para que durante los días de sus vidas gocen de las preeminencias, honras y libertades que conforme a Derecho pueden y deben, han gozado y debido gozar los demás, según es costumbre, y les concedemos facultad y permiso para que en un nicho de la dicha iglesia al lado que eligieren, puedan poner sus escudos de armas y efigies, según es estilo, y enterrarse en bóveda si les pareciere hacerla a su costa, recibiendo la vela en el día de la festividad de Nuestra Señora de la Antigua que es en el que se ha de celebrar para siempre, según y en la forma que está resuelto en dicha condición inserta, y en señal y por título deste patronato consentimos y tenemos por bien se les entregue a los susodichos un traslado desta escritura por mano del presente escribano, y con ella sea visto haberla adquirido y aprehendido la posesión o cuasi y título de dicho patronazgo, quedando con este acto admitidos, como lo admitimos, al derecho de tales patronos y guardaremos y cumpliremos y ejecutaremos todas las demás que nos tocan sin ignovarlas por nos ni las demás religiosas que lo fueren para siempre, y por muerte de los susodichos ha de subcéder en el dicho patronato la Serenísima Reina de los Angeles Nuestra Señora de la Antigua, a quien se le ha de dar la vela en el dicho día, sin que otra ninguna persona pueda pedir ni repetir derecho a ello, porque mediante lo así tratado sólo los susodichos han de gozar del dicho privilegio de patronos, sin que en su sepulcro se pueda enterrar otra ninguna persona aunque sea pariente o deudo de los susodichos, y por cuanto en conformidad de lo asentado y resuelto, habiéndose hecho borrador desta escritura y consultándose con nuestros abogados, excediendo de lo así tratado, se propusieron por unas y otras partes, otras calidades que representadas a Su Excelencia las que tocaron a este dicho convento en memorial que presentamos, por ser en contravención de lo así resuelto, no fueron admitidas como tampoco las del dicho capitán, y deseando la perpetuidad, claridad y conservación en lo de adelante, es declaración que en la iglesia que hoy se halla fabricada está una capilla de Cristo Nuestro Señor Crucificado que pertenece a Juan de Castillete, nuestro bienhechor, por cuyo sitio dio a este dicho convento tres mil pesos, la cual se ha de fabricar en la misma forma que hoy está trasladando sus

huesos a la iglesia nueva en la parte y lugar que nos pareciere, como no sea en el altar mayor y bóveda de dichos patronos, y asimismo el altar de la Sancta Febronia que pertenece al relator Ambrosio de la Serna, y otros pertenecientes al padre Loza, primero capellán que fue deste convento y quien dotó las misas de Nuestra Señora de todos los sábados del año y el que tienen los herederos del alguacil mayor de corte, don Cristóbal de Bonilla, señalándoles sitio, el que cada uno hubiere de tener en el cuerpo de dicha iglesia, sin que por esta razón se les haya de pedir cosa alguna por tener satisfecho lo que pudieran dar por ellos, ni menos ha de ser de la obligación de dicho capitán el costo que se ofreciere, así en la traslación, como en el adorno de todos ellos, el cual queda a cargo de los dueños de dichos altares y memorias, para que los hayan de hacer a su costa, y con ésta y demás condiciones susoinsertas que acetamos asimismo nos, los dichos capitán Esteban de Molina Mosquera y doña Manuela de la Barreda, y prometemos de no las revocar en todo ni en parte, ni ir contra ello aunque de Derecho hubiese o pudiese haber lugar de hacerlo, por cuanto es para el servicio del Culto Divino, bien y utilidad de nuestras almas, y todas las dichas partes nos obligamos a su guarda y cumplimiento. Yo el dicho capitán con mi persona y bienes, e yo la dicha doña Manuela con los míos, e nos las dichas religiosas con los del dicho convento, sus propios y rentas habidos y por haber, damos poder a las Justicias, cada una a las de su fuero y que desta causa pueden y deben conocer, donde nos sometemos para que nos apremien a su observancia y cumplimiento como por sentencia definitiva pasada en autoridad de cosa juzgada; renunciemos Leyes y privilegios de nuestro favor con la general del Derecho, e nos las dichas religiosas, las especiales del de memoria que compete a dicho convento, de que por razón de cualesquier privilegios, bulas, constituciones o patentes nos competan o puedan competir ni por otra causa que para ello haiga en orden a contravenir o alterar cualquiera cosa de las referidas, por cuanto su efecto se convierte en nuestro, pro y utilidad y de dicho convento, ni pediremos beneficio de restitución in integrum, ni intentaremos otro recurso. E yo, la dicha doña Manuela de la Barreda, renuncio las de los emperadores Justiniano, Velejano, Senatus, Consultus, Toro y partida y demás favorables a la mujeres, de cuyo efecto fui avisada por el presente escribano, de que yo el susodicho doy fe, y como sabidora de ellas, las renuncio y me aparto de su auxilio y remedio para que no me aprovechen en manera alguna, y juro por Dios Nuestro Señor y una señal de la Cruz de no me oponer contra lo aquí tratado por razón de mi dote, arras, bienes parafemales hereditarios ni mitad de multiplico, ni por el privilegio dellos ni diré ni alegraré que para hacer y otorgar esta escritura he sido compulsada, apremiada ni atemorizada por el dicho mi marido ni otra persona en su nombre, porque declaro la hago y otorgo de mi libre y espontánea voluntad, por haberla tenido siempre en la fundación de dicha iglesia por convertirse en beneficio de mi alma, y del dicho juramento no pediré absolución ni relajación a ningún juez y prelado que me la pueda y deba conceder, y si a mi pedimiento o proprio motu concedido o relajado me fuere, del no usurpe, pena de perjurya y de caer en caso de menos valer, y tantas quantas veces se me concediere o relajare, tantos juramentos hago y uno más que haiga más juramentos que relajaciones hubiere, so cargo del cual declaro. E nos, las dichas partes declaramos no tener fecha ni haremos protesta ni reclamación en contrato de lo aquí contenido, y si pareciere la recovamos para que no valga en manera alguna, porque se ha de guardar, cumplir y ejecutar inviolablemente lo aquí expresado, por ser, como es, nuestra deliberada voluntad. Y por el mismo hecho que cualquiera de nos intentásemos lo contrario, queda aprobada y ratificada esta escritura y con mayor valor y fuerza, y todas las dichas partes habemos por suplidas y enmendadas cualesquier faltas o defectos que de sustancia o solemnidad se requieran, las cuales hemos aquí por insertas para que le den la fuerza que es necesaria para su validación y permanencia, y pedimos y suplicamos a Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima se sirva de aprobarla y confirmarla, interponiendo en ella su autoridad para su mayor permanencia, y que la tenga para siempre jamás, como lo fiamos de su benignidad, celo y grandeza, en cuyo testimonio la otorgamos, que es fecha en la ciudad de México, a veinte días del mes de julio de mil seiscientos y setenta y ocho años. Y los otorgantes, a quienes yo, el escribano, doy fe conozco, la firmaron, siendo presentes por testigos el licenciado Santiago de Curi Calday,



secretario de Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima, los bachilleres Juan de Olivares...[ilegible], mayordomo de dicho convento, y don Ignacio de Chavarría, presbítero, Felipe Dehesa Ulloa, notario receptor deste arzobispado y Juan de Asores. [Testaduras].

Esteban de Molina Mosquera  
[rúbrica]

Doña Manuela de la Barreda  
[rúbrica]

María de Sancta Inés  
Piora  
[rúbrica]

Juana de Santa Teresa  
Clavaria  
[rúbrica]

Bernarda María de la Concepción  
Clavaria  
[rúbrica]

Isabel María de la Encarnación  
Clavaria  
[rúbrica]

Ante mí

José de Anaya  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

Gratis. Doy fe.

AN (Notario José de Anaya: 10 de julio de 1678, fol. 208 r.- 208 vto., 213 r.- 216 vto.).  
Documento localizado por el IIE.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.  
Documento publicado por Guillermo Tovar de Teresa: Bibliografía novohispana de arte, t. I, pp. 300-306.



DOCUMENTO E

[Aprobación del arzobispo- virrey fray Payo Enríquez de Rivera de las escrituras de fundación del patronato para la construcción del templo de Santa Teresa la Antigua. 20 de julio de 1678].

[Al margen superior izquierdo]  
Aprobación.  
Fecho para el patrón.

En la ciudad de México, a veinte días del mes de julio de mil seiscientos y setenta y ocho años, el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro don fray Payo de Rivera, arzobispo de México, del Consejo de Su Majestad, su virrey, gobernador y capitán general desta Nueva España, mi señor, habiendo visto la escriptura otorgada hoy, día de la fecha, por el capitán Esteban de Molina Mosquera y doña Manuela de la Barreda, su mujer, y las madres priora y clavarias del convento de Santa Teresa de Jesús de carmelitas descalzas, en razón de la fábrica de la iglesia, patronato y condiciones en ella insertas, contenida en las fojas antecedentes, Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima dijo la aprobaba y aprobó como en ella se contiene, expresa y declara, y en ella interponía y interpuso su autoridad para su mayor validación y firmeza, y mandaba y mandó se guarde, cumpla y ejecute, y contra su tenor y forma no se halla ahora ni en ningún tiempo, y della se den los traslados a las partes para en guarda de sus derechos. Y así lo proveyó y su Excelencia rubricó. [Testaduras].

Ante mí                      José de Anaya  
  Escribano Real y de Provincia  
  [rúbrica]

Sin derechos. Doy fe.

## DOCUMENTO NUMERO 18

[Licencia que otorgó el arzobispo-*virrey* fray Payo Enríquez de Rivera para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina. 30 de julio de 1678].

Nos, el Maestro don fray Payo de Rivera, del Orden de San Agustín por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica, arzobispo de México, del Consejo de Su Majestad, su *virrey*, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia que en ella reside, etcétera.

Por cuanto la madre Leonor de San Francisco, abadesa del convento de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad, de nuestra obediencia, nos hizo relación por petición que presentó, diciendo que los grandes temblores que ha habido han dejado sumamente lastimadas las bóvedas de la iglesia y coro de dicho convento. Y que ahora se ha reconocido con las aguas -porque todas se llevan por lo abierto- y que asimesmo el dormitorio que se sigue al que se aderezó y que está con conocido riesgo de caerse por cuya razón no se habita. Y nos pidió y suplicó fuésemos servidos de conceder licencia para que se aderece y gaste en ello lo que fuere menester; y entrando al reconocimiento de dichos reparos los maestros y personas convenientes, en que recibiría merced.

Que por nos visto dicho pedimiento lo remitimos a nuestro provisor y vicario general para que con los maestros Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina viese y reconociese las bóvedas de la iglesia y coro de dicho convento, así por una parte como por otra; declarando lo que sería necesario hacer en ellas para su reparo, y el costo que tendría.

Y habiendo ido personalmente a reconocer dicho reparo con dichos maestros, y declarando los susodichos haber reconocido las bóvedas del coro alto y otra del cuerpo de la iglesia, y la escalera principal de dicho convento, y la sala de labor y los dormitorios nuevos, inmediatos al dicho coro, y que se hayan sumamente arruinadas sus paredes, arcos y bóvedas por el peso de la torre. Y que son muchos los reparos de que necesita. Y que, según les parece, será necesaria cantidad de quince mil y quinientos pesos. Y que de presente son necesarios mil pesos sólo para reparar las bóvedas del coro y cuerpo de la iglesia y escalera principal, y el techo de dicha escalera, y todas las goteras y rajaduras que están sobre el enladrillado. Y terraplenar media vara o más, el tránsito que hace desde la escalera hasta la sacristía interior y delante del coro bajo; sacando la tierra para dicho terraplén del solar que está enfrente de dicha iglesia, volviendo a entenayucar toda la distancia para que el agua no quede en aquella parte, interin que se procede al fundamento de la demás obra.

Y visto el informe de nuestro provisor, y para que se obvие el peligro que de presente se manifiesta, por el presente mandamos que dichas madres abadesa, vicaria y definidoras, con intervención de dicho nuestro provisor, saquen de la caja de depósito un mil pesos de oro común en reales, y los den y entreguen para dichos reparos al maestro Cristóbal de Medina Vargas, que los ha de hacer, conforme a su declaración y como van expresados; para lo cual otorgue escritura ante cualquiera escribano público o real, de que dentro de dos meses los tendrá acabados perfectamente, con toda permanencia y satisfacción, y antes si se pudiere. Por lo que si están dichos reparos y acabados, se han de reconocer por los maestros que para ello se nombrasen por nos. Y no estando acabados, perfectos y permanentes, se harán y acabarán a su costa, a los cuales asista el mayordomo

de dicho convento, y entren en él el dicho maestro y los oficiales y peones que fueren necesarios. Fecho en la ciudad de México, a treinta días del mes de julio de mil y seiscientos y setenta y ocho años.

Fray Payo, Arzobispo de México. Por mandado del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Arzobispo, mi Señor. Santiago de Çuri Calday, secretario.

[Al margen inferior izquierdo]

Vuestra Señoría Ilustrísima Excelentísima manda sacar mil pesos de la caja del convento de La Concepción para los reparos de las bóvedas y lo demás que menciona este despacho. Y que se entreguen al maestro Cristóbal de Medina Vargas para que los haga dentro de dos meses, otorgando para ello escriptura.

## DOCUMENTO NUMERO 19

[Escritura de obligación que otorgó Cristóbal de Medina para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 5 de agosto de 1678].

[Al margen superior izquierdo]  
Obligación de obra.

Sébase por esta carta como yo, Cristóbal de Medina Vargas, maestro de arquitectura, vecino desta ciudad, digo que por quanto de pedimiento del convento de religiosas de Nuestra Señora de la Pura y Limpia Concepción desta ciudad, y de mandato del Ilustrísimo y Excelentísimo señor Arzobispo-Virrey desta Nueva España, su prelado, reconocí, en compañía de Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor de la fábrica material desta Santa Iglesia, y con asistencia del señor doctor don Juan Cano Sandoval, canónigo penitenciario della, provisor y vicario general deste arzobispado, las bóvedas de la iglesia de dicho convento y las que están consecutivas a el coro y un dormitorio que se sigue, al que nuevamente se aderezó, la escalera principal, sala de labor y dormitorios nuevos, arcos y azoteas. Y todo ello se halla sumamente deteriorado, así con ocasión de los temblores como por el peso de la torre, que por ser mucho se trae consigo dicha ruina.

Y habiendo tanteado por mayor dicho reparo por haberse de descargar dicha torre, y levantar de nuevo todo lo que tiene de demolido, regulamos en el todo su costo, en quince mil pesos. Y por no tratar al presente de hacerlo sino sólo ocurrir al reparo, para evitar el mayo daño, que de uno y otro dimos informe, son precisos y necesarios un mil, para con ellos rafetear dichas bóvedas, reparar la escalera, el dormitorio, sala de labor y lo demás que expresa dicho informe. En cuya conformidad e con vista, su Señoría Ilustrísima y Excelentísima concedió permiso a dichas religiosas para que se me entregase, otorgando obligación, como lo expresa el mandamiento, que original exhibo, para que a la letra se inserte, y su tenor es como sigue:

Aquí la licencia

Y mediante a que, como dicho es, tengo reconocido dichos reparos y que su costo será de dichos un mil pesos, por el tenor de la presente, otorgo que recibo de las dichas religiosas, con asistencia de su Merced, el señor provisor, dicha cantidad, en presencia del escribano y testigos desta carta, de que la pido de fe. E yo, el susodicho, la doy del recibo y entrego de dicha cantidad y de cómo quedó en poder del susodicho, realmente y con efecto. E yo así lo confieso y como entregado a mi voluntad me obligo a hacer los reparos de dichas bóvedas, escalera, dormitorio, sala de labor, arcos del cuarto nuevo; recorriendo sus azoteas, tapando las goteras, como se expresa en dicho informe. Y los daré acabados perfectamente y a satisfacción de los maestros que por mi parte y la del dicho convento se nombrasen, para de hoy, día de la fecha, en dos meses. Y si pasados no lo hubiere cumplido, o faltare

alguna cosa por hacer, doy permiso y facultad para que el dicho convento o la persona que nombrare los mande hacer y por lo que gastare ejecutarle con su simple juramento, sin otro recaudo, del cual desde agora para entonces queda relevado, siendo como es declaración que con dichos un mil pesos quedo íntegramente pagado, sin que pueda pedir otra cantidad alguna por lo referido [cual]quier importe más o menos. A cuya observancia, guarda y cumplimiento obligo mi persona y bienes habidos y por haber. Doy poder a las Justicias de su Majestad de cualesquier partes que sean, en especial a las de la Ciudad, Corte y Real Audiencia della, a cuyo fuero me remito. Renuncio el mío, ley sit convenerit con las demás de mi favor y la general del Derecho; para que me apremien al cumplimiento de lo que dicho es, como por sentencia pasada en cosa juzgada, en cuyo testimonio la otorgué, que es fecha en la ciudad de México, a cinco días del mes de agosto de mil seiscientos y setenta y ocho años.

Y el otorgante, a quien yo, el escribano, doy fe conozco, la firmó con su Merced, dicho señor provisor, que vista, dijo la aprobaba y aprobó, según y como en ella se contiene, siendo testigos Juan de Azores, el bachiller Martín Cano Sandoval y Joseph González, presentes.

Dr. Cano  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ante mí

Joseph de Anaya  
Escribano real y de provincia  
[rúbrica]

Sin derechos. Doy fe.



## DOCUMENTO NUMERO 20

[Carta de pago otorgada por Cristóbal de Medina a Diego del Castillo por la construcción del convento de Santa María de Churubusco. 20 de agosto de 1678].

[Al margen superior izquierdo]

Carta de pago.

Fecha.

En la ciudad de México, a veinte de agosto de mil y seiscientos y setenta y ocho años, ante mí, el escribano y testigos, Cristóbal de Medina, maestro de alarife, vecino de esta ciudad, que doy fe conozco, otorgó por acuerdo de Diego del Castillo, mercader de plata, vecino de esta ciudad y patrón del convento de Santa María de Churubusco, de religiosos descalzos de señor San Diego, cuatro mil pesos de oro común, en reales, que son de resto de los ocho mil pesos en que concertó acabar la obra del dicho convento y no le resta ni queda debiendo el dicho Diego del Castillo otra cosa alguna de dicha obra, porque los cuatro mil que van a decir, se los pagó y satisfizo el dicho Diego del Castillo, antes de empezarla, según se refiere en la escritura de concierto y obligación, en esta razón otorgada por los dichos Diego del Castillo y Cristóbal de Medina, que pasó ante mí, en 21 de abril pasado de este presente y dicho año, la cual, en cuanto a la obligación de dichos cuatro mil pesos y su original, da por ninguna, rota y chancelada, para que no valga en juicio ni fuera de él y por libre y quito al dicho Diego del Castillo en dicha obligación, para no pedirle, por razón de ella, cosa alguna, en ningún tiempo y de los dichos cuatro mil pesos se da por contento y entregado de su voluntad, sobre que renuncia la exepción de la pecunia, leyes del entrego, de su prueba, como en ella se contiene, de que le otorga carta de fechar relación y finiquito en forma. Y lo firmó. Testigos: Bernabé de Oviedo, Martín del Río y Diego del Río, vecinos de México.

Cristóbal de Medina

[rúbrica]

Ante mí

Fernando Veedor

Escribano Real

[rúbrica]

AN (Notario Fernando Veedor. 20 de agosto de 1678).

Versión paleográfica de Mina Ramírez Montes.

## DOCUMENTO NUMERO 21

[Avalúo de un terreno dentro del convento de Nuestra Señora de Regina Coeli, para construir una celda, realizado por Cristóbal de Medina. 18-31 de agosto de 1678].

México y agosto 18 de 1678.

El maestro Cristóbal de Medina vea, reconozca, tase y avalúe el sitio que se refiere, declarando al pie de este pedimento su justo valor, y esto fecho, se traiga. El Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Curi Calday

Secretario

[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

La abadesa y definidoras de este convento de Nuestra Señora de Regina Celi de esta ciudad, de la obediencia de su Señoría Ilustrísima, decimos que en el dicho convento, en el patio que llamamos de la contaduría, en un rincón independiente, está un pedazo de solar que no ha pedido el doctor José Díaz Brisuela, para labrarle una celda a su hija María Antonia de San José, religiosa profesa, y para poderlo hacer necesitamos de la venia y licencia que en tal caso es necesaria, por lo cual a su Señoría Ilustrísima y Excelentísima pedimos y suplicamos, con todo rendimiento, sea servido de concedernos la dicha licencia, y dada a el dicho doctor la que es necesaria para el efecto que referimos, que en ello recibiremos bien y merced, como la esperamos de la grandeza de su Señoría Ilustrísima y Excelentísima, cuyos pies beso como humilde súdita.

María de San Juan

Abadesa

[rúbrica]

Andrea de Jesús

Definidora

[rúbrica]

Catarina de San Luis

Definidora

[rúbrica]

María del Buen Suceso

Definidora

[rúbrica]

Ana de Santiago

Definidora

[rúbrica]

En obediencia de lo mandado por el decreto de esta otra parte, proveido por el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro don fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, virrey, gobernador y

capitán general de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia de ella, para efecto de avaluar y tasar el pedazo de sitio eriaso que está en dicho convento, como lo refieren las madres abadesa y definidoras en su petición, el cual pedazo se midió con vara de medir y tuvo de largo once varas que corren de oriente a poniente, y por su ancho, ocho varas, de norte a sur, y por estar eriaso y sin ningún material para poderse aprovechar en la labranza de la celda que en él se ha de hacer, antes sí con la dicha labranza se fortalece la testera de la iglesia vieja, que sirve de capilla, y habiéndole dado su justo valor, en el estado presente vale y monta cincuenta pesos, por estar en lo postrero de dicho convento, y así lo juro por Dios Nuestro Señor y la señal de la Cruz, en forma de derecho. Y lo firmé en México, a veinte y nueve días de el mes de agosto de mil seiscientos y setenta y ocho años.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

México y agosto 31 de 1678 años

Visto lo pedido por las madres abadesa, vicaria y definidoras del convento de Regina Celi de esta ciudad, y la avaluación hecha por el maestro Cristóbal de Medina Vargas en cincuenta pesos del sitio o solar que pretende el doctor José Díaz de Brisuela, protomédico de esta Reino, para labrar celda a María Antonia de San José, religiosa de dicho convento, su hija, despáchase licencia en forma a las madres abadesa, vicaria y definidoras, para que puedan dar y den el dicho sitio al dicho doctor para el efecto de labrar la dicha celda, dando de limosna los cincuenta pesos en que está tasado, los cuales tenga en sí dicha madre abadesa y de ellos haga lo que fuere más preciso y necesario en la sacristía de dicho convento, y concedemos licencia para que en dicho sitio pueda el dicho doctor labrar dicha celda para dicha su hija, entrando a su disposición con el maestro de alarife que nombrase, con declaración que dicha celda acabada ha de tener su uso todos los días de su vida la dicha su hija, sin que haiga otra sucesión en ella, porque después de sus días ha de suceder en ella el dicho convento, cuyo es el sitio, para que disponga lo que más le convenga y con calidad que no la ha de poder vender, ceder, traspasar, enajenar, ni dividir, ni el dicho doctor adquirir dominio, ni propiedad a ella con ningún pretexto, ni en vida de dicha su hija, ni después, porque ha de subceder en dicha celda el dicho convento de Regina Celi. Y así se guarde, cumpla y ejecute. Y concedemos licencia para que entren a la obra de dicha celda los oficiales y peones necesarios durande [sic] dicha obra, observándose con los susodichos el celo y cuidado de la clausura. Y el despacho original, con el recibo de dichos cincuenta pesos, se entregue a la dicha María Antonia de San José, para en guarda de su derecho. El Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro don fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

[Al margen inferior izquierdo]

Despachóse licencia en forma, según el decreto ut supra.

AGN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 22

[Avalúo de una celda del convento de la Pura y Limpia Concepción que realizó Cristóbal de Medina. 6 de octubre-12 de noviembre de 1678].

México y octubre 6 de 1678 años.

Remítese esta petición a nuestro provisor y vicario general para que la reconozca y la celda que se refiere, la cual hará tasar y valuar y nos informará, para que visto se provea lo que convenga. El Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro don fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday

Secretario

[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

La abadesa de este convento de Nuestra Señora de la Limpia Concepción y de la obediencia de vuestra Ilustrísima, Reverentísima y Excelentísima, digo que como lo presenté a vuestra Excelencia, en el inventario de las alhajas y otras cosas que traía a uso la madre Luisa de la Concepción, difunta, dejó entre ellos, como le llevo dicho, la celda de su habitación, la cual se está cayendo, de que recibirán muy gran daño los dormitorios, por estar uno muy cercano al coro y así, para poderla vender, por ofrecerse al presente la madre Luisa de Sanct Juan para comprarla, por necesitar de ella, para que entre obrero que la tase y vea lo que por su valor puede dar, que la difunta compró, como consta del papel que remití con dicho inventario, el cual no está despachado, para lo cual a vuestra Señoría pido y suplico humildemente se sirva concederme licencia para poderla vender y para que entre el obrero que tasase, en que recibiré muy gran bien y merced, como lo espero de la caridad y piadoso celo de vuestra Excelencia.

Muy obedeinte súbdita de vuestra Excelencia.

Leonor de San Francisco

Abadesa

[rúbrica]

Cristóbal de Medina Vargas, maestro de el arte de arquitectura y veedor de dicho arte en esta ciudad de México. Digo que en conformidad de la vista de ojos fecha por el señor don Joan Cano de Sandoval [sic], maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, juez provisor y vicario general de este arzobispado, para efecto de ver y reconocer la celda que se representa por el memorial de la madre abadesa del convento de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, la cual se midió con vara de medir de cuatro palmos castellanos, y tuvo por su frente seis varas que corren de norte a sur, y de largo diez y ocho varas, de oriente a poniente, y se compone de una salita y un aposentillo que sirve de cocina y un corredorcito que se está cayendo y un patiecito, que todo se reconoció ser bajo y maltratado, con necesidad de repararla luego, en cuya conformidad y mediante dichos reparos, vale y monta, según su estado, ciento y cincuenta y ocho pesos, que es todo lo que hallo a según mi leal saber y entender, y así lo juro y declaro por Dios Nuestro Señor y la señal de la Cruz, en forma de derecho. Y lo firmé en México, a veinte y ocho días de el mes de octubre de mil seiscientos y setenta y ocho años.

[Al margen inferior izquierdo]  
0158 pesos.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

En ejecución del mandato de Vuestra Excelencia, fui con el maestro Cristóbal de Medina al convento de la Concepción, y habiendo visto y reconocido la celda que se refiere y atendiendo a la tasación que hace el dicho maestro en ciento y cincuenta pesos, está arruinada y tan necesitada de reparos, que me parece se podrá dar en cien pesos, con calidad y condición que no solos los cincuenta pesos, sino mucho más que sea menester, se obligue a gastar la persona que la comprare. Vuestra Excelencia mandará lo que fuere servido, que será lo más acertado. México y noviembre 11 de 1678 años.

Doctor don Juan Cano Sandoval  
[rúbrica]

México y noviembre 12 de 1678 años

Visto el informe de arriba y la tasación fecha por el maestro Cristóbal de Medina de la celda que se refiere y su estado, y en atención a estar arruinada y deteriorada, despáchase licencia en forma adjudicándose dicha celda a la madre Luisa de San Juan, para que por los días de su vida tenga el uso della, y que luego de y entregue o la persona que le goce, está bien cien pesos en reales de limosna por dicha celda y se entreguen a la madre abadesa de dicho convento, para que los tenga en sí con las demás cantidades y de cuenta de haberse así ejecutado. Y dicha madre Luisa de San Juan tenga el uso della por los días de su vida tan solamente, sin que se entienda tener propiedad ni derecho alguno a dicha celda para disponer della después de su vida, por ser, como es, el dominio y propiedad a ella,



dicho convento, en quien ha de recaer, y así se declara y concede licencia a la madre abadesa para que pueda entrar en la clausura al aderezo y reparo de dicha celda el maestro de alarife, oficial y peones, los cuales fueren competentes tan solamente cuidando y celando con ellos la clausura y asistencia que se debe tener y se le encarga a la madre obrera. El Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro don fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

[Al margen inferior izquierdo]

Despachóse licencia en forma, según el decreto ut supra.

[rúbrica]

AGN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 23

[Rectificación de la escritura de concierto para construir el templo de Santa Teresa la Antigua concertada entre Esteban de Molina Mosquera y Cristóbal de Medina. 18 de enero de 1679].

[Al margen superior izquierdo]

No pasó.

En la ciudad de México, a diez y ocho de enero de mil seiscientos y setenta y nueve años, ante mí el escribano y testigos parecieron el capitán Esteban de Molina Mosquera, patrón de la iglesia de Sancta Teresa de Jesús desta ciudad, con título de Nuestra Señora de la Antigua, y Cristóbal de Medina, maestro de alarife mayor desta ciudad, a los cuales doy fe conozco, y dijeron que por quanto otorgaron escriptura de concierto ante Juan de Lerin Caballero, escribano real, en dos de este presente mes de enero,<sup>1</sup> por la cual se convinieron y obligaron, el dicho Cristóbal de Medina de hacer, disponer y mastrar la iglesia de el dicho convento de Sancta Teresa de Jesús, desde sus cimientos hasta darla acabada con toda perfección, según como en la dicha escriptura se refiere, y el dicho capitán Esteban de Molina, de dar y pagar al dicho Cristóbal de Medina cinco mil pesos de oro común por su trabajo, cuidado, asistencia y solicitud que ha de tener en mastrar dicha fábrica en el discurso de tres años o el más tiempo necesario en que se ha de dar acabada, y por cuenta de ello declaró el dicho Cristóbal de Medina haber recibido de el dicho capitán Esteban de Molina Mosquera un mil y cuatrocientos pesos en reales, adelantados, y que los tres mil y seiscientos pesos restantes se le habían de pagar el día que diere acabada la dicha fábrica, con declaración y condición que si antes de acabarse dicha obra falleciere el dicho Cristóbal de Medina, se le ha de regular lo que hubiere hecho y fabricado al respecto de los dichos cinco mil pesos, como de todo consta en dicha escriptura de concierto a que se remiten, y porque la verdad es que el precio en que se convinieron fue sólo de tres mil y seiscientos pesos y su paga el día que se acabe dicha obra y el decirse en dicha escriptura haber sido cinco mil pesos, y declarado el dicho Cristóbal de Medina haber recibido de ellos los dichos un mil y cuatrocientos pesos, fue sólo por causas y motivos que para ello tuvieron, y porque no resulte algún inconveniente en perjuicio de dichos otorgantes, o de alguno de ellos, y siempre conste la verdad, ahora, en la mejor vía y forma que haya lugar en Derecho, dejando en todo lo demás con su fuerza y vigor dicha escriptura de concierto y ratificándola de nuevo en todo lo que no es contrario a esta declaración, declaran que el precio en que se convinieron por el trabajo, asistencia, solicitud y cuidado de toda la dicha obra, fueron sólo los dichos tres mil y seiscientos pesos, los cuales el dicho capitán Esteban de Molina ha de dar y pagar al dicho Cristóbal de Medina el día que se acabe la dicha fábrica, y que el dicho Cristóbal de Medina no ha recibido cantidad alguna adelantada, con condición que si muriese el dicho Cristóbal de Medina antes de acabar de mastrar dicha fábrica lo que hubiere fabricado se le ha de pagar a sus bienes y herederos, regulado al respecto de dichos tres

<sup>1</sup> No existen los registros de este escribano en el Archivo de Notarias correspondientes al año de 1679.

mil y seiscientos pesos, y se obliga el dicho Cristóbal de Medina de no pedir al dicho capitán Esteban de Molina Mosquera ni a sus bienes ni herederos por razón de toda la dicha fábrica en caso que la acabe con toda perfección, más que los dichos tres mil y seiscientos pesos, y si muriese antes y no la pudiese acabar, que sus herederos o quien su derecho representare, no pedirán más que lo que valiere lo fabricado al respecto de los dichos tres mil y seiscientos pesos, y el dicho capitán Esteban de Molina se obliga a que él ni sus herederos o quien su derecho representare, al dicho Cristóbal de Medina ni a sus bienes ni herederos, cosa alguna por razón de haberse dado por entregado de los dichos un mil y cuatrocientos pesos, y para la firmeza y cumplimientos de lo que dicho es, ambas partes, cada una por lo que le toca, obligan sus personas y bienes habidos y por haber, dan poder a las Justicias de Su Majestad de cualesquier partes, en especial a las desta ciudad y corte, para que a ello les apremien por sentencia pasada en cosa juzgada, renuncian sus fueros y la ley sit convenerit y las de su favor y la general del derecho, y lo firmaron. Testigos: Martín del Río, Francisco Peñafiel y [espacio en blanco], vecinos de México. Y los dichos otorgantes dijeron que consienten que a cada una de las partes se le de uno o dos o más traslados autorizados de este recaudo cumplido y pagado el uno, los demás no valgan. Fechos sit supra. Testigos: los dichos.

No pasó.

## DOCUMENTO NUMERO 24

[Licencia que otorgó el arzobispo de México, fray Payo Enríquez de Rivera, para que Cristóbal de Medina realizara obras en el convento de San Bernardo. 1o. de febrero de 1679].

Nos, el maestro don fray Payo de Rivera, del Orden de San Agustín, por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica, arzobispo de México, del Consejo de Su Majestad, si virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia que en ella reside, etcétera. Por cuanto las madres priora y definidoras del convento de San Bernardo de esta ciudad, por petición que ante nos presentó, nos hicieron relación diciendo que por el mes de agosto del año próximo pasado, por otro memorial nos pidieron licencia para que se echasen las vigas que se estaban cayendo en su iglesia y choro, por no poderse celebrar, por las muchas goteras y ruinas de las vigas y dichos aderezos del antechoro y escalera de comunidad que estaba ya para caerse y se les concedió dicha licencia para que gastasen docientos y veinte y cinco pesos, según la obligación del maestro Cristóbal de Medina y que habiéndose ejecutado dicha obra y más de lo conchabado, prosiguió a envigar dicha iglesia y hecho hasta en cantidad de diez vigas más de obligación. Y habiéndose reconocido que todas las demás de dicha iglesia y algunas del choro están sumamente podridas y cayéndose y haber pasado la fuerza de las aguas, causa para que entonces no se prosiguiese con dicho techo y que hoy era tiempo útil para proseguir con el envigado de la iglesia, por el riesgo que amenazan las maderas, para que queden buenos los enladrillados y sin goteras, nos pidieron y suplicaron fuésemos servidos de conceder licencia para proseguir dicha obra, mandando sacar de la caja de depósito la cantidad necesaria para su fenecimiento, en que recibirán merced. Que visto por nos dicho pedimiento, lo remitimos a nuestro provisor y vicario general para que con el dicho maestro Christóbal de Medina, viese y reconociese lo así referido y el costo que se había de tener y que nos informase y habiéndolo hecho y constado por la declaración de dicho maestro, Christóbal de Medina, la ruina que padece el techo de dicha iglesia y haberse de echar cuarenta y nueve vigas de ocho varas y media, labradas, acepilladas y asentadas sobre sus canes y soleras, entablándolo todo de nuevo con tablazón de Juchimilco y entradillándolo todo de nuevo, rompiendo las canales que hoy tiene, para que por ellas quepa la cantidad de agua que dicha [a]zotea vierte y que hecha minuta de toda la cantidad de vigas, canes, tablazón, mezcla de cal y arena, ladrillo, tezontlale, carpinteros y oficiales y con el sobrestante a acarreo, constaría cuatrocientos y noventa pesos. Y considerando lo pedido y representado por las dichas madres y la necesidad que se tiene de hacer dichos reparos, por el presente mandamos se saquen de la caja de depósito de dicho convento, los dichos cuatrocientos y noventa, con intervención de nuestro provisor y vicario general, por no haber dichos efectos de qué poderse aplicar, los cuales se entreguen al dicho maestro para dicha obra y reparos, otorgando escritura ante cualquiera escribano, de que tendrá dentro de dos meses acabada dicha obra, con toda perfección de dicho convento a su costa y mención, se harán y acabarán, la cual escritura se otorgue con intervención de dicho nuestro provisor y con las condiciones que le pareciere y otorgada se entregue a dicho convento para en guarda de su derecho, y el mayordomo de dicho convento asista a la dicha obra para que vea si se hace como va referido. Fecho en la ciudad de México, a primero día del mes de febrero de mil y seiscientos y setenta y nueve años.

Fray Payo  
Arzobispo de México  
[rúbrica]

Por mandado del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Arzobispo. Mi señor.

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Vuestra Señoría Ilustrísima y Excelentísima se sirve de mandar se saquen 490 pesos de la caja de depósito del convento de San Bernardo, para la obra del techo de la iglesia y que se entreguen a el maestro Cristóbal de Medina, otorgada escritura.



## DOCUMENTO NUMERO 25

[Memoria y condiciones de las reparaciones que debían realizarse en el convento de la Pura y Limpia Concepción, presentada por Cristóbal de Medina. 1o. de febrero de 1679].

Maestro don fray Payo de Rivera, del Orden de San Agustín, por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica Arzobispo de México del Consejo de Su Majestad, su virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia que en ella reside.

Por cuanto las madres abadesa, vicaria y definidoras del Sagrado Convento de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad, por petición que ante nos presentaron, nos hicieron relación diciendo que por otra petición pidieron se reconocieran todos los reparos de que dicho convento necesitaba; y habiéndose mandado por nos reconocer con asistencia de nuestro provisor y vicario general y los maestros Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina Vargas, por dicha ocasión declararon los reparos de que necesitaba dicho convento como parecía de sus declaraciones, a que asimismo asistió el mayordomo de dicho convento, y por ser entonces el tiempo muy abundante de aguas, se sacaron sólo mil pesos de la caja de depósito para que el dicho maestro Cristóbal de Medina reparase todas las bóvedas de la iglesia y del coro y otros reparos que tiene fechos y acabados según constaba de la escritura que otorgó a favor de dicho convento, y que al presente es favorable el tiempo para la ejecución de los demás reparos que faltan por hacer: la cerca, desagües, dormitorios y torre, y los demás para su seguro, y nos pidieron y suplicaron fuésemos servidos de mandar corra la dicha obra para que cuando llegue el tiempo de aguas esté ya fenecida, en que recibirían gran bien y merced; que visto por nos dicho pedimento, lo remitimos a nuestro provisor y vicario general, para que con el maestro alarife que nombrase, viese y reconociese los dichos reparos y la cerca de la clausura de dicho convento, y que el dicho maestro declarase con individuación los reparos más precisos y su costo, y que nos informase para proveer lo conveniente. Y habiendo visto la declaración del dicho maestro Cristóbal de Medina, en que expresa todos los reparos y obras de que necesita dicho convento y su clausura y torre y el costo de ellos de catorce mil y quinientos pesos, y el informe fecho por dicho nuestro provisor y la respuesta de las dichas madres abadesa, vicaria, definidoras y mayordomo de dicho convento al traslado que se les dio de dicha avaluación y reparos y no ofrecerles cosa en contrario, y que para ellos se sacase la cantidad de su caja de depósito, y que el dicho maestro está puesto a correr con dicha obra, en cuya atención y mirando la permanencia y seguridad de dicho convento y su clausura, y de pedimento de las dichas madres, por el tenor del presente, mandamos se saquen de su caja de depósito los dichos catorce mil y quinientos pesos de oro común en reales con intervención de dicho nuestro provisor, el cual los lleve y tenga en su poder para que con ellos vaya acudiendo al dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas, otorgando escritura en la forma que abajo irá declarada para que haga la obra y reparos que expresa por su declaración, que son en la forma y manera siguiente como en ella se contiene: la bóveda del altar mayor se ha de levantar media vara más de lo que hoy tiene para que el agua ocurra a la calle; se han de rajar las

bóvedas de la sacristía de dicha iglesia y la bóveda de la trasacristía y recorrer los envigados que están ya podridos y blanquearlo todo; y en la misma forma blanquear la capilla mayor, presbiterio y cuerpo de la iglesia, y recorrer los entablados de dicha iglesia y asimismo la sacristía interior de las madres porque se aniega toda, levantándola media vara más, echándole zoclos de cal y canto sobre sus soleras y enmaderados, añadiendo las maderas que faltaren para dichos envigados, levantándose las puertas de los confesionarios, cortando las puertas de dicha sacristía la cantidad necesaria, rafando las dichas paredes y blanqueando dicha sacristía; y en la antesacristía que hace claustro, se han de rafar las paredes y blanquearlas, y las bóvedas del coro bajo se han de cimbrar para poderlas rafar y que queden seguras, blanqueándolas con todas las paredes de dicho coro bajo. En la portería interior se han de rafar todas las paredes y las de la torre que pegan a ella, echándole en las portadas la cantería que está cuarteada, y la portería exterior que necesita de lo mismo, blanqueando una y otra; el patio que está adelante de la portería se ha de levantar y empedrar para que las aguas vayan a la calle por su [a]tarjea de cal y canto. La celda que pega a la torre se le ha de echar una pared que está toda remolida y las demás se han de rafar, y en el techo alto se han de echar seis vigas de a nueve varas, porque las que hoy tiene se están cayendo, y toda ella se ha de resanar en los enladrillados y echarle las puertas y ventanas que necesitare, volviéndola a blanquear toda. A los dormitorios nuevos se han de resanar todas las paredes en alto y bajo, y en la misma forma en los dos medios claustros nuevos se han de macisar los pilares de abajo y los arcos que cargan encima y en los techos echarles las vigas que estuvieren podridas, tablazón y enladrillado y resanar dichas azoteas y suelos bajos. Y en el noviciado y piezas que le comprenden, se han de rafar las paredes y aderezar todos los enladrillados y recorrale los techos, aderezar las puertas y ventanas que están podridas, aderezar las escaleras que suben y bajan a dicho convento. Los dormitorios viejos se han de recorrer y quitar las vigas viejas que están para caer, echándole su tablazón y enladrillando dichas azoteas y suelos hoyaderos de dichos dormitorios por estar terrosos en muchas partes, echándole ventanas de madera. El corredor que era claustro viejo se ha de fortificar interin que se prosigue dicho claustro, así en las paredes como en los techos. Las pilas antiguas de dicho convento se han de cimentar de nuevo para que el agua esté permanente dentro de ellas, de manera que no se resuman. Todos los patios de dicho convento se han de levantar y dar corriente con sus [a]tarjeas de cal y canto comunicables hasta la misma acequia que pasa por junto de dicho convento para Santa María, dejándolas tapadas con sus tablones para que se puedan desensolver fácilmente, cuyo terraplén ha de ser de tierra buena; asimismo, las tres paredes de la cerca de la clausura necesitan de recalzar de cal y canto por la parte de adentro y ripliarlas asimismo de cal y canto y los caballetes y encalillos de plana para que las lluvias no remojen dichas paredes, y en las partes que necesitare por adentro, se han de echar estribos de cal y canto por el desplomo que se reconoce en ellas, y en la misma forma por la parte de afuera de dicha clausura y en dichos tres lienzos que se han de recalzar de cal y canto desde la superficie de la tierra y las jendiduras se han de rafar de cal y canto, y todos los caballetes que estuvieren caídos se han de hacer de adobe blanco riplados y encalados por encima, y en dicha cerca junto la sacristía se ha de hacer nuevo desde su cimienta un pedazo de veinte y siete varas de largo y siete varas y media de alto en la misma forma que está la otra pared. Y desde la torre hasta la esquina de la portería se ha de terraplenar una vara y empedrar de piedra dura porque no haga daño el agua de la torre y portería. Y en los dichos tres lienzos de la cerca se han de repartir los estribos que fueren competentes para su duración; y por la parte baja se la ha de echar un albarradón estacado con morillos de cedro y terraplenado para que las aguas no lleguen a dicha cerca ni perjudiquen los estribos que se han de echar nuevos, sino que vayan endilgadas a dicha acequia. Y por el lado de las rejas se ha de recalzar toda la pared para fortalecer dichas rejas. Y la escalera que baja de la enfermería al patio de la abadesa, se han de recalzar sus paredes y echarle sus escalones. En el lienzo del cenador se ha de meter un pedazo de pared de cal y canto que hoy está de adobe, en todo su alto y largo para la seguridad del dormitorio de arriba, levantando asimismo dos puertas que están muy bajas que impiden el pasaje a las religiosas para ir al coro. Al presente se ha de alzar la puerta de la reja que

está debajo de dicha torre una vara o lo más que conviniere volviendo a poner la cantería y puerta que tiene, levantando una vara el pedazo que coge la puerta referida entenayucando al parejo que viene el cimiterio de las dos portadas de la iglesia, para que todo quede a un alto, y por la parte de adentro de la torre se ha de subir el entablado y reja lo mismo que ha de subir de la calle, abriendo las rajaduras que se hallaren a modo de claves de cola de Milán, volviéndola a blanquear para el uso de ella. Y por la parte del banco se le han de meter sus cadenas de planchas de cedro que atraviesen de un campanil a otro clavadas dichas cadenas con clavazón que llaman de más de marca para que sirvan de encadenamiento a dicha torre y cubo; y sobre dichas planchas se han de macisar los cuatro campaniles de las esquinas que son los que siempre han estado en falso y se han de macisar de tezontle que llaman de laja con mezcla de tezontle, porque con eso reciben el sumo peso del segundo cuerpo, rafándole las jendiduras y oquedades que tiene en dicho segundo cuerpo. Y si reconocido si con el reparo que antes e ha hecho en dichas bóvedas y el que se ha de hacer en dicha torre, queda en perfección y sin que vuelva a rajar o a hacer más llamamiento, se continúe con lo referido en lo que toca a la torre, y si se sintiere lo contrario, se ejecute lo contenido en la primera declaración y reconocimiento que dicho maestro hizo de dicha torre en que se descarga.

Todos los cuales dichos reparos ha de hacer el dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas con toda perfección y permanencia, otorgando escritura para ello en forma con intervención de dicho nuestro provisor, ante cualquiera escribano público o real, dando fianza en forma a satisfacción de dicho nuestro provisor de que dentro de un año que corra desde el día del otorgamiento de la escritura, tendrá acabados los dichos reparos según y como van referidos y se contiene por su declaración a satisfacción de dicho convento, y acabados se nos dará cuenta para que se reconozcan por otros maestros que por nos fueren nombrados, y no estando como dicho es y a toda satisfacción, lo pondrá y acabará a su costa y mención hasta que con efecto queden perfectos y permanentes, y no lo haciendo pueda ser el susodicho y su fiador ejecutado por todo rigor de derecho e vía ejecutiva y por cualquiera con testimonio o falta de él, dicho maestro ha de ser obligado el dicho su fiador a los ajustar en la misma forma; y la dicha escritura se otorgue con las demás condiciones y fuerzas que pareciere a dicho nuestro provisor, el cual reciba cartas de pago del dicho maestro de las cantidades que fuere entregando para que conste; y el mayordomo de dicho convento asista todos los días a ver y reconocer los dichos reparos, y porque es preciso entrar en la clausura de dicho convento, concedemos licencia para que entren en ella durante dicha obra al dicho maestro, los oficiales y peones que se necesitaren, observándose el celo y cuidado de la clausura. Y otorgada la dicha escritura con inserción de este despacho, se entregue al dicho convento de la Concepción para en guarda de su derecho. Fecho en la ciudad de México, a primero día del mes de febrero de mil seiscientos y setenta y nueve años.

Fray Payo. Arzobispo de México  
[rúbrica]

Por mandado del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Arzobispo, mi señor.

Santiago de Çury Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Ilustrísima y Excelentísima se sirve de mandar sacar catorce mil y quinientos pesos de la caja del convento de la Concepción con intervención del señor provisor, el cual los tenga en su poder para que vaya acudiendo con ellos al maestro Cristóbal de Medina para la obra y reparos de dicho convento: su torre, dormitorios y cerca de la clausura y demás que contiene este despacho, que ha de hacer dentro de un año y que otorgue escritura con fianza.

## DOCUMENTO NUMERO 26

[Poder que otorgó Cristóbal de Medina a Francisco de Baeza y a Juan Pérez de Allen, para que solicitaran ante el rey se le concediera el nombramiento de Maestro Mayor y Aparejador de la Catedral de México. 7 de febrero de 1679].

[Al margen superior izquierdo]

[fol. 25 vto.]

Poder de Cristóbal de Medina. Fecho.

[Al margen superior izquierdo]

[fol. 26 r.]

Fecho en 20 de junio por duplicado.

Sébase por esta carta como yo, Cristóbal de Medina Vargas Machuca, maestro de arquitectura y alarife mayor desta ciudad. Por la presente otorgo que doy mi poder cumplido, el que se requiere y es necesario, a don Francisco de Baeza, secretario de Su Majestad, su Aposentador de Corte y Contador de Resultas en el Real y Supremo Consejo de Hacienda, en primero lugar. Y por su ausencia, enfermedad o otro justo impedimento, en segundo lugar, a Juan Pérez de Allen, agente de negocios en la villa de Madrid. A ambos dos, juntos, y cada uno insólidum, con expresa facultad que lo que el uno principiare pueda fenecer y acabar el otro. Especial para que en mi nombre y representando mi persona parezcan ante Su Majestad (que Dios guarde) y en el supremo y Real Consejo de Indias, y ante quien y con derecho deban y presenten los recaudos de los méritos que me pertenecen, y a mis antepasados, y de los servicios que tengo fechos en el ministerio de dicho oficio. Y pidan y supliquen que en remuneración de todos ellos, y por ser como soy hábil, capaz, inteligente y perito en dicho arte, se ha [sea] servido de hacerme merced del oficio de maestro mayor de la fábrica material de la Sancta Iglesia Metropolitana y aparejador della. En cuya razón y por hallarse vaca dicha plaza, hagan los memoriales, pedimientos, demandas, respuestas, requerimientos y protestas que convengan, hasta que con efecto lo consigan. Y habiéndolo fecho, lo aceten y pidan se les despachen los recaudos necesarios para su consecución con inhibición para que otro ninguno le puede ejercer; y con el salario que es costumbre, por la mucha ocupación y trabajo que en ello se tiene. Otorgando, si necesario fuere, las obligaciones y y escrituras que les sean pedidas, las cuales apruebo y ratifico. Y estaré y pasaré por su tenor y forma sin ir contra ellas en manera alguna, para todo lo cual y lo demás anexo y concerniente les doy este dicho poder sin ninguna limitación y con facultad de enjuiciar, jurar y sostituir en todo o en parte, revocar los títulos y nombrar otros de nuevo, reservando en sí la facultad que les pareciere a su adbitrio y voluntad.



En cuyo testimonio lo otorgué. Que es fecho en la ciudad de México, a siete días del mes de febrero de mil seiscientos y setenta y nueve años.

Y el otorgante, a quien yo el escribano doy fe conozco, lo firmó, sientos testigos Juan de Azores, Pedro González, escribano real, y Antonio de Santillán, presentes.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Ante mí

José de Anaya  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

Sin derechos. Doy fe.

## DOCUMENTO NUMERO 27

[Licencia que otorgó fray Payo Enriquez de Rivera para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de Regina Coeli, en cuya valuación participaron Luis Gómez de Trasmonte, Juan Montero y Cristóbal de Medina, quien las llevaría a cabo. 8 de febrero de 1679].

Nos, el maestro don Payo de Rivera, del Orden de San Agustín por la Divina Gracia y [rotura] de la Santa Sede Apostólica, Arzobispo de México del Consejo de Su Majestad, su Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que en ella reside, etcétera. Por cuanto la madre María de San Juan, abadesa del Sagrado convento de Nuestra Señora de Regina Celi de esta ciudad, por petición que ante nos presentó, nos hizo relación diciendo teníamos mandado que Francisco Pérez Osorio le entregase docientos pesos del valor de la celda de la madre Mariana de San Lorenzo, que fuimos servidos de aplicar para vivienda de sus dos hijas y que dichos docientos pesos los tuviese en su poder para que se distribuyesen en lo más necesario y que los tiene en su poder, y que reconociendo lo más necesitado le parecía conveniente y de su obligación representarnos lo que próximamente necesita de remedio como es la desumión que padece la tijera de la iglesia de dicho convento, tan crecida, como se reconoce en los lienzos que con las aguas lastimosamente se habían perdido, a que se allegaba la inundación que lo interior de todo el convento padecía por falta de desagüe, peligrando en ella la salud de todas las religiosas y ruinas tan necesitadas de reparos, que siéndonos servidos podríamos mandar reconocer y que de presente con menos gasto se remediaba y que así nos daba cuenta para que de lo procedido de las celdas que se han vendido se remediase por hallarse hoy el depósito con seiscientos pesos de dichos efectos y los docientos que están en su poder que le entregó el dicho Francisco Pérez Osorio de la celda de la dicha madre Mariana de San Lorenzo, difunta, y que el maestro Juan Montero, que lo es de arquitectura, nos informaría del dicho reparo para que informado nombrásemos otro, el que fuésemos servidos, y que se acudiese al dicho reparo, en que recibiría merced y dicha su comunidad, que visto por nos dicho pedimento lo remitimos a nuestro provisor y vicario general para que con los maestros Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina Vargas, viesen y reconociesen los reparos referidos, declarando su costo, y que se nos informase para proveer lo conveniente, y habiéndolo fecho y constado por la declaración de los dichos maestros ser precisos y haber de costar un mil docientos y cincuenta pesos, en cuya atención y a parar en la caja de depósito de dicho convento seiscientos pesos, diese [ilegible] de celdas y docientos en poder de dicha madre abadesa y otros treientos que el doctor José Díaz Brisuela dio de limosna por la celda de la madre Antonia de San Francisco, para María Antonia de San José, su hija, que hacen un mil y cien pesos, por cuya cantidad se obliga el dicho maestro Cristóbal de Medina a hacer los reparos conforme a su declaración y la del dicho maestro Luis Gómez de Trasmonte, que son en la forma y manera siguiente:

En la tijera de dicha iglesia se reconoció en un lado y otro estar podridas las patillas de diez y seis alfardas que se han de echar nuevas y asimismo doce pendolas chicas que están podridas, dejando a dicha tijera participación de viento para que no pudra y luz bastante por de dentro,

abriéndole cinco portañuelas: las tres en el cuerpo de la iglesia y las dos en la capilla mayor, según y como la que tiene en la testera del coro. Asimismo dentro de la dicha iglesia, sobre la puerta principal, se ha de echar un pedazo de plancha de cedro que sirva de solera y empujo de la tijera, por estar podrido por aquella parte con la continuación de las aguas de la plomada, la cual plomada, en muchas partes tiene agujeros por donde el agua contamina para podrir los tablones de la parte alta, y se han de echar sus pedazos de plancha de plomo con sus alcayatillas, y a las dos canales maestras: la que cae a la calle y la que cae a lo interior del convento, sobre que carga el faldaje se han de recorrer para que todas las aguas reconozcan sin dañar la armadura. La pared maestra que cae sobre la reja del coro alto que carga sobre planchas de cedro que se han vencido y acuartelado dicha pared se han de rajar de cal y canto por dentro y fuera y se le ha de echar un pilar de fierro, uno en la reja alta y otro en la reja baja del grosor del otro que hoy tiene, echándole sus planchuelas de fierro en lugar de zapatas para que por aquella parte no vaya a mayor ruina, echando al techo del coro alto tablas nuevas en muchos pedazos que se están cayendo, volviéndolos a enladrillar, picando las bocas de las canales para que las aguas salgan, y en el pisaje del coro se han de echar los ladrillos que le faltan, destapando y desensolvando en todas sus distancias las tarjeas de los patios de dicho convento hasta la misma acequia que pasa por delante de dicho convento, aderezando dichas tarjeas hasta sus bordos de cal y canto y volviéndolas a tapar porque no se vuelvan a ensolvar, dando corriente a dichos patios para que las paredes no participen de tanta humedad y consigan salud las religiosas, y las maderas de la tijera sin quitarlas, sino arrimándole las diez alfardas nuevas.

Y para que lo referido se ponga por ejecución en atención a la necesidad que se tiene de acudir a los dichos reparos, por el tenor del presente mandamos a la dicha madre abadesa de dicho convento y vicaria y definidoras, saquen de su caja de depósito, con intervención de dicho nuestro provisor, los seiscientos pesos que en ella están, de los efectos y ventas de celdas, y juntos con los docientos que paran en poder de dicha madre abadesa, y los trescientos de la celda de la madre Antonia de San Francisco, que por ella da de limosna el doctor José Díaz Brisuela, se den y entreguen al dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas, el cual se ha de obligar por escritura a favor de dicho convento, con intervención de dicho nuestro provisor a que dentro de seis meses que han de correr desde el día del otorgamiento de dicha escritura, tendrá fechos y acabados con toda permanencia todos los dichos reparos según y en la forma que van mencionados y constan por su declaración, y acabados se nos ha de dar cuenta de ello para que se reconozcan y no estando conforme a dicha obligación, ha de ser compelido a los ajustar con toda permanencia, para cuyo otorgamiento, y que vaya por cabeza de dicha escritura, se entregue este despacho, la cual se otorgue con las demás calidades y circunstancias necesarias que parecieren a dicho nuestro provisor ante cualquier escribano público o real, y concedemos licencia para que entren en la clausura de dicho convento el dicho maestro y los oficiales y peones necesarios durante dicha obra, observándose el celo y cuidado de la clausura y asistirá a ella el mayordomo de dicho convento para que vea si se cumple con esta obligación.

Fecho en la ciudad de México, a ocho días del mes de febrero de mil seiscientos y setenta y nueve años.

Fray Payo, Arzobispo de México  
[rúbrica]

Por mandado del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Arzobispo, mi señor.

Satinago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Vuestra Señoría Ilustrísima y Excelentísima se sirve de mandar se saquen de la caja de depósito del convento de Regina, 600 pesos que están en ella, de efectos de celdas que se han vendido y docientos que paran en poder de la madre abadesa y trescientos que de otra celda da el doctor José Díaz, que son mil y ciento, y se entreguen al maestro Cristóbal de Medina para los reparos de la tijera de la iglesia, coro y los demás, otorgando escritura de que estarán hechos dentro de seis meses, como expresa este despacho.

AN (Notario José de Anaya: 15 de febrero de 1679, fol. 36 r.- 37 vto.)  
Documento localizado por el IIE.  
Versión paleográfica de Martha Fernández y Raquel Pineda.

## DOCUMENTO NUMERO 28

[Escritura de concierto por la cual Cristóbal de Medina se obligó a realizar reparaciones en el convento de San Bernardo. 10 de febrero de 1679].

[Al margen superior izquierdo]  
Obligación de obras 490 pesos.

Sébase por esta carta como yo, Cristóbal de Medina Vargas, maestro de arquitectura y alarife mayor de esta ciudad, digo que por cuanto hallándose el techo de la iglesia y coro del convento de religiosas de señor San Bernardo, con precisa necesidad de aderezo y para evitar la mayor ruina, habiéndolo representado sus religiosas a Su Señoría Ilustrísima, el señor arzobispo, virrey de esta Nueva España, fue servido de mandar que el señor don Juan Cano, maestrescuela de esta Santa Iglesia, provisor y vicario general de este arzobispado, reconociere el reparo que se necesitaba y habiéndolo fecho y ajustado y tanteado por mí y ser preciso echar cuarenta y nueve vigas de a ocho varas y media, labradas y acepilladas, que se han de asentar sobre sus canes y soleras, entablarlo todo de nuevo con tablas de Juchimilco y enladrillarle, rompiendo las canales que hoy tiene, para que vierta con libertad el agua. Y tanteado el costo será el de cuatrocientos y noventa pesos. Y habiendo informado sobre lo referido, con vista del, Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima, concedió licencia para que de la caja de depósito se sacase la dicha cantidad y se me entregase, otorgando escritura, según se refiere en la que originalmente exhibo, para que a la letra se inserte y su tenor es como sigue:

Aquí la licencia

Y poniendo en efecto lo así tratado y como cierto y entendido de lo que me conviene hacer, por el tenor de la presente otorgo que me obligo hacer el dicho reparo en la forma que va referido, dándolo acabado perfectamente para de hoy, día de la fecha, en dos meses, a satisfacción de los alarifes que por mi parte y la del dicho convento se nombraren, poniéndose por mi parte todas las maderas, materiales y manifiatura que fuere necesarios, bueno de dar y recibir, dándoseme tan solamente los dichos cuatrocientos y noventa pesos, sin otra cantidad alguna, porque con ella, confieso y declaro, quedar íntegramente pagado, sin que pueda pedir otra alguna por razón de mejora y a ello he de ser compulso y apremiado por todo rigor de derecho, vía ejecutiva y como más convenga; declaramos, como declaro, haber recibido dicha cantidad y habérseme entregado por dichas religiosas y con asistencia de dicho señor provisor, de que me doy por satisfecho, sobre que renuncio el poder decir y alegar lo contrario, a cuya observancia, guarda y cumplimiento, obligo mi persona y bienes habidos y por haber. Doy poder a las Justicias de Su Majestad de cualesquier partes, en especial a las de esta



ciudad y corte, a cuyo fuero me someto. Renuncio el mío, ley sit convenerit, con las demás de mi favor y la general del Derecho, para que a ello me apremien en como por sentencia pasada en cosa juzgada, en cuyo testimonio la otorgué. Que es fecha en la ciudad de México, a diez días del mes de febrero de mil seiscientos y setenta y nueve años. Y el otorgante, a quien yo el escribano, doy fe conozco, la firmó con su merced, dicho señor provisor, que vista por su merced, dijo la aprobaba y aprobó, según y como en ella se contiene, siendo testigos Joan de Azores, el bachiller don Martín Cano, presbítero, y Joan de Anaya, presentes.

Doctor don Juan Cano Sandoval  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ante mí

José de Anaya  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

## DOCUMENTO NUMERO 29

[Escritura de obligación de los reparos que se habrían de hacer en el convento de Nuestra Señora de Regina Coeli que habían sido valuados por Luis Gómez de Trasmonte y Cristóbal de Medina Vargas, quien habría de realizarlos. 15 de febrero de 1679].

[Al margen superior izquierdo]

Obligación de obra.

1,100 pesos. Va licencia por principio.

Sébase por esta carta como yo, Cristóbal de Medina Vargas, maestro de arquitectura y alarife mayor desta ciudad, digo que por cuanto hallándose el convento de religiosas de Nuestra Señora de Regina Celi y la tijera de la iglesia con necesidad precisa de reparo, la madre abadesa del, dio noticia al Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Arzobispo, virrey desta Nueva España y con ella se sirvió de mandar se reconciese por mí y el maestro Luis Gómez de Trasmonte, y habiéndolo fecho y informado de los que eran necesarios muy por menor y el costo que habían de tener, Su Señoría Ilustrísima mandó se procediese a ellos, nombrándome para que los hiciese por un mil y cien pesos, que se me entregasen de los efectos que se mencionan en la licencia, que original exhibo, para que a la letra se inserte, e irá por principio del traslado desta escriptura, en cuya conformidad y entando cierto y entendido de lo que me conviene hacer, poniendo en ejecución lo así mandado por el señor, de la presente otorgo que recibo de las madres abadesa, vicaria y definidoras, con asistencia de Su Merced, el señor doctor don Juan Cano Sandoval, maestrescuela desta Santa Iglesia, provisor y vicario general deste arzobispado, los dichos un mil y cien pesos de oro común en reales, contados a mi satisfacción en presencia del escribano y testigos desta carta, de que le pido de fe, e yo el susodicho, la doy del recibo y entrego de dicha cantidad y de cómo quedó en poder del otorgante realmente y con efecto, e yo el susodicho así lo confieso, y como entregado a mi voluntad, me obligo a hacer todos los reparos y aderezos que se expresan en la dicha licencia susoinserita, así en la tijera como en dicho convento y los daré perfectamente acabados para de hoy, día de la fecha, en seis meses, a satisfacción de los maestros que por mi parte y la del dicho convento fueren nombrados, poniéndose, como he de poner, todos los materiales y lo demás necesario, sin que el dicho convento me pueda dar, ni yo pedirle, más cantidad que la que llevo recibida, quien...[ilegible] importe más o menos, y faltando alguna cosa de las así expresadas en la dicha licencia, o no estando con toda perfección, se me pueda compeler a que lo haga, dejándolo según arte y con todo seguro, a que he de ser compulso por todo rigor vía ejecutiva y como más convenga, a cuya guarda y cumplimiento obligo a mi persona y bienes habidos y por haber. Doy poder a las Justicias de Su Majestad de cualesquiera partes que sean, en especial a la desta ciudad y corte, a cuyo fuero me someto. Renuncio

el mío, ley sit convenerit y con las demás de mi favor y la general del derecho, para que a ello me apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada, en cuyo testimonio la otorgué, que es fecha en la ciudad de México, a quince días del mes de febrero de mil seiscientos y setenta y nueve años, y el otorgante, a quien yo el escribano doy fe conozco, la firmó con el señor Provisor, que visto por Su Merced, dijo la aprobaba y aprobó según y como en ella se contiene, siendo testigos Juan de Azores, el bachiller Pedro Cano y don Martín Cano, presbíteros, presentes.

Doctor Cano  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ante mí

José de Anaya  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

## DOCUMENTO NUMERO 30

[Escritura de concierto por medio de la cual Antonio de Carrión y Diego Sánchez se obligan con Cristóbal de Medina a suministrarle la piedra de tezontle necesaria para la obra que estaba realizando en el convento de Nuestra Señora de la Concepción. 20 de febrero de 1679].

[Al margen superior izquierdo]  
Concierto y obligación.

En la ciudad de México, a veinte días del mes de febrero de mil seiscientos y setenta y nueve años, ante mí, el escribano y testigos, parecieron Antonio de Carrión y Diego Sánchez, su hijo, vecinos desta ciudad, a los cuales doy fe que conozco, y dijeron questán convenidos y concertados con Cristóbal de Medina, maestro de arquitectura y vecino desta ciudad, en razón de que los otorgantes, como dueños de las canteras que están en la jurisdicción de Mexicalzingo, términos de Santa Marta haygan de dar y entregar al dicho Cristóbal de Medina toda la piedra de tezontle que en este presente año de la fecha fuere menester, para la obra que el susodicho está haciendo en el convento de Nuestra Señora de la Concepción desta ciudad, la cual les ha de pagar en razón de nueve pesos braza, por cuya cuenta les ha suplido y prestado doscientos pesos de oro común en reales, que le ha de pagar en la forma y manera que irá declarado, cuyo trato quieren reducir a [e]scriptura pública.

Y poniéndolo en efecto, los dichos Antonio de Carrión y Diego Sánchez, juntos, de mancomún, a voz de uno y cada uno por sí y por el todo insólidum, y con renunciación de leyes de la mancomunidad, división y excusión, como en ellas se contiene, otorgan que se obligan a que en el discurso deste presente año de mil seiscientos setenta y nueve, darán y entregarán al dicho Cristóbal de Medina toda la piedra de tezontle que sacaren de dichas sus canteras, para la dicha obra del convento de Nuestra Señora de la Concepción, a razón de nueve pesos cada braza, puestas en la obra de dicho convento; sin poderla vender ni entregar a otra persona, pena que, si lo hicieren, pueda el dicho Cristóbal de Medina comprarla de otra cualquiera persona, y por lo más que le costare de a [sic] los dichos nueve pesos braza, ejecutar a los otorgantes como lo [sic] su simple juramente, sin otra prueba.

Y declaran que han recibido del dicho Cristóbal de Medina doscientos pesos de oro común en reales, de contado, que por cuenta de lo que importare dicha piedra y por hacerles buena obra les ha suplido y prestado, de que se dan por entregados. Sobre que renuncian la excepción de pecunia, leyes de la entrega y su prueba, y se obligan a pagárselos de esta manera: que de todas las brazas de piedra que entregaren al dicho Cristóbal de Medina, o a quien tuviere su orden, cada semana se han de descontar diez y ocho pesos del valor de dos brazas de piedra, y las demás, según los recibos que los otorgantes mostraren, se los ha de pagar en reales. Y con calidad de que si faltaren a entregar dicha piedra, pueda el dicho Cristóbal de Medina ejecutarlos por los dichos doscientos pesos o lo que de

ellos le estuvieren debiendo, en virtud desta scriptura, y por más las costas de su cobranza, a la cual se envíe una persona donde estuvieren sus bienes, con salario de dos pesos de oro de minas que gane en cada un día de los que se ocupare en ida, estada, vuelta, hasta la real paga. Y por lo que montaren dichos salarios se le ejecute como por la deuda principal, con el juramento del cobrador, sin otra prueba.

Y estando presente el dicho Cristóbal de Medina, a quien asimesmo doy fe que conozco, otorgo que aceta esta [e]scriptura y se obliga a recibir toda la piedra de tezontle que los dichos Antonio de Carrión y Diego Sánchez remitieren cada semana, en el discurso deste año de la fecha, la cual les pagará a razón de los dichos nueve pesos cada braza, y de las que así se entregaren cada semana, descontará diez y ocho pesos de dos brazas, por cuenta de los dichos doscientos pesos. Y lo demás se los pagará en reales, sin pedirles descuento ni baja alguna de los dichos nueve pesos cada braza, y por lo que montaren le puedan ejecutar, y por más las costas de su cobranza. A cuyo cumplimiento todos los otorgantes obligaron sus personas y bienes habidos y por haber, y con ellos se sometieron a las Justicias de Su Majestad de cualesquier partes, en especial a las desta ciudad, Corte y Real Audiencia, para que a ello les apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada; renuncian su fuero, jurisdicción, domicilio y vecindad, ley sit convenerit de jurisdicione y demás de su favor y la general del Derecho. Y consintieron que a cada una de las partes, por lo que les toca, se les dé un tanto desta [e]scriptura; y lo otorgaron y firmaron, siendo testigos Diego de Sevilla, Juan López y Gabriel de Mendieta, vecinos de México.

Antonio de Caryono  
[rúbrica]

Diego Sánchez  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ante mí

Joan de Marchena  
Escribano Real  
[rúbrica]

Derechos: cuatro reales.

AN (Notario Juan de Marchena: 20 de febrero de 1679, lib. 2530, fol. 41 r.-42 vto.).

Dato publicado por Mina Ramírez en: Catálogo de documentos de arte en el Archivo de Notarías de la ciudad de México. Protocolos I.

Versión paleográfica de Raquel Pineda.



## DOCUMENTO NUMERO 31

[Avalúo de una celda del convento de Nuestra Señora de la Encarnación realizado por Cristóbal de Medina, para ser vendida al alférez Juan Téllez de la Banda. 21 de febrero-9 de marzo de 1679].

México y febrero 21 de 1679.

La madre abadesa del convento de la Encarnación nos informe sobre la celda que se refiere en este memorial y esto fecho, se traiga al Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro don fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, Virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

[Al margen izquierdo]

Ante mí

Santiago de Çuri Calday

Secretario

[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

El alférez Juan Téllez de la Banda, vecino desta ciudad de México, digo que en el convento de Nuestra Señora de la Encarnación de la filiación de Vuestra Excelencia Ilustrísima, ha vacado una celda que habitaba la madre Ana de San Bartolomé, ya difunta, la cual celda, con la licencia, permiso y bendición de Vuestra Excelencia, pretendo comprar para la madre Juana de la Anunciación, mi hija, religiosa profesa de velo negro en dicho sagrado convento, por lo cual a Vuestra Excelencia pido y suplico sea servido de mandar ver y tasar dicha celda para el efecto referido, que pagaré luego de contado su justo precio, y espero de la grandeza de Vuestro Excelencia este favor y merced.

Juan Téllez de la Banda

[rúbrica]

[Al margen]

Número 59.

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

En obediencia del decreto de Vuestra Excelencia desta otra parte y visto lo convenido en este pedimiento y [ilegible]...cierta la realción del suplicante, por cuanto la dicha celda está vaca por muerte de la religiosa que refiere Vuestra Excelencia promueva sobre lo suplicado lo que fuere servido de mandar como padre dueño prelado y señor.

Juana de San Lorenzo  
Abadesa  
[rúbrica]

México y febrero 23 de 1679 años

Visto el informe de la madre abadesa del convento de la Encarnación remítase a nuestro provisor y vicario general para que con el maestro de alarife que nombrare y el alférez Juan Téllez de la Banda, entre en el dicho convento y vea y reconozca la celda que fue del uso de la madre Ana de San Bartolomé, la cual dicha celda hará tasar y avaluar y nos informará de su estado y valor para que visto se provea lo que convenga. El Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, Virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina Vargas, maestro de el arte de arquitectura y alarife mayor de esta ciudad de México, digo que en conformidad de la vista de ojos fecha por el señor don Joan Cano de Sandovar, maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, comisario general de la Santa Cruzada, juez provisor y vicario general de este Arzobispado y en obediencia de lo mandado por el decreto, he visto, medido y reconocido una celda que está en el convento de religiosas de Nuestra Señora de la Encarnación y se compone de dos piezas, que tiene la una cinco varas y media por su largo y cinco por su ancho, y la otra pieza, de cinco varas en cuadro, y un pedacito de [a]zotehuela de tres varas en cuadro, que uno y otro está techado con treinta y cinco cuarterones nuevos techados y enladrillados y se halló tener cinco pares de puertas y ventanas, en cuya conformidad y dándole a cada cosa su justo valor y siendo, como es, por la vida de la dicha religiosa, con más el reparo que de presente necesita en las paredes que están rajadas y un caracol nuevo que se ha de hacer para la subida de dicha celda por estar en tanta altura, y todo ello ha de quedar para el dicho convento después de fallecida la religiosa, habiendo de dar y pagar por todo lo contenido trescientos pesos de oro común en reales, que es la cantidad que hallo a según mi leal saber y entender, y así lo juro y declaro por Dios Nuestro Señor y la señal de la Cruz, en forma de Derecho, y lo firmé en México, a seis días de el mes de marzo de mil seiscientos y setenta y nueve años.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

[Al margen izquierdo]  
0300 pesos.

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

En obediencia del decreto proveído a los veinte y uno de febrero próximo pasado y memorial presentado por Juan Téllez de la Banda, hice vista de ojos de la celda que dicho decreto refiere con asistencia de Cristóbal de Medina, maestro de alrife, el cual la tasa en trescientos pesos, y me parece está justificada dicha tasación mediante lo cual podrá, siendo Vuestra Excelencia servido, mandar lo que pareciere más conveniente, que será lo más acertado. México y marzo 6 de 1679 años.

Doctor Juan Cano Sandoval  
[rúbrica]

México y marzo 9 de 1679 años.

Visto el informe de nuestro provisor y vicario general y la tasación fecha por el maestro Cristóbal de Medina de trescientos pesos de la celda que fue del uso de la madre Ana de San Bartolomé y estar presto a dar dichos trescientos pesos por vía de limosna por dicha celda el dicho alférez Juan Téllez de la Banda para que tenga su uso por todos los días de su vida Juana de la Anunciación, su hija, religiosa profesada en dicho convento, hágase despacho en forma, por el cual adjudicamos dicha celda a la dicha Juana de la Anunciación por dicha cantidad para que tenga su uso todos los días de su vida, y después de ellos el dicho convento cuya es y ha sido sin que la pueda vender, ceder, traspasar ni enajenar ni que otra persona tenga a ella derecho, la cual dicha celda entregue dicha madre abadesa a dicha religiosa habiéndose exhibido la dicha cantidad que se entre en la caja de depósito de dicho convento con intervención de dicho nuestro provisor, de que se pondrá recibo al pie del despacho que se entregará a dicha religiosa para en guarda de su derecho, y los dichos trescientos pesos entren en dicha caja hasta que por nos otra cosa se mande. El Ilustrísimo y Excelentísimo señor maestro don fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, Virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Despacho de licencia en forma según el decreto ut supra.

AGN (Bienes Nacionales: 385, exp. 1).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 32

[Avalúo realizado por Cristóbal de Medina de las reparaciones que necesitaba el convento de Nuestra Señora de la Encarnación en el claustro y en el templo. 11-24 de abril de 1679].

México y abril 11 de 1679 años.

Remítese esta petición a nuestro provisor y vicario general para que con el maestro de alarife que nombrare entre en el convento de la Encarnación y vea y reconozca el claustro principal y el dormitorio que carga y la bóveda del antecoro y capilla de la enfermería y lo demás que necesita de reparo y lo que se ha de hacer y qué costo tendrá y de todo nos informe para proveer lo conveniente. El Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro don Payo de Rivera, Arzobispo de México, Virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

[Al margen izquierdo]

Ante mí

Santiago de Çuri Calday

Secretario

[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

La abadesa y definidoras del convento de Nuestra Señora de la Encarnación, de la obediencia de Vuestra Excelencia, decimos quel claustro principal y el dormitorio que carga está con mucho peligro por haberse demolido y asimesmo una bóveda del antecoro y la capilla de la enfermería con otras muchas partes que necesitan de reparo para escusar mayor daño, por lo cual a Vuestra Excelencia pedimos y suplicamos se sirva de concedernos su licencia para que entre el alarife que lo vea y reconozca los riesgos que tiene y los reparos de que necesita, y que destos seiscientos pesos que se han dado por la dos celdas se hagan estos reparos antes que den principio las aguas por lo muchos que ellas estorban las obras y ser la necesidad precisa, que en ello recibiremos bien y merced de la grandeza de Vuestra Excelencia como de padre, prelado y señor.

Juana de San Lorenzo

Abadesa

[rúbrica]

Leonor de San Juan

Definidora

[rúbrica]

Antonia de la Madre de Dios

Definidora

[rúbrica]

María de la Santísima Trinidad y San Miguel

Definidora

[rúbrica]

María de San Nicolás

Definidora

[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

En obediencia del decreto de Vuestra Ilustrísima y Excelentísima, reconocí el claustro, dormitorio y demás que refiere con Cristóbal de Medina en el convento de la Encarnación, el cual está con la necesidad de aderezo que se expresa y los tasó en mil ciento y treinta y dos pesos, y me parece que siendo Vuestra Ilustrísima servido se podrán sacar los un mil pesos de la caja del depósito para que con ellos se hagan dichos aderezos que juzgo será cantidad suficiente, en todo mandará Vuestra Ilustrísima y Excelentísima lo que fuere servido, que será lo más acertado. México y abril 22 de 1679 años.

Don Juan Cano Sandoval  
[rúbrica]

México y abril 24 de 1679 años.

Visto este informe de nuestro provisor y vicario general y tasación y declaración de Cristóbal de Medina, maestro de arquitectura, de los reparos que se necesitan hacer en el convento de la Encarnación que tendrán de costo mil ciento y treinta y dos pesos y ser muy precisos, despáchase licencia para que de la caja de depósito de dicho convento se saquen mil pesos en que entren los seiscientos procedidos de las dos celdas que refiere la madre abadesa de dicho convento y se entreguen con intervención de dicho nuestro provisor al dicho maestro para que con ellos y sin otra cantidad, haga dentro de tres meses los reparos que refiere con toda permanencia conforme a su declaración, de que otorgue escritura con las calidades necesarias, con intervención de dicho nuestro provisor, y acabados se nos dará cuenta para que le reconozcan. El Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro don fray Payo de Rivera, Arzobispo de México, Virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

[Al margen inferior izquierdo]  
Despachóse licencia según el decreto ut supra.

AGN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.



## DOCUMENTO NUMERO 33

[Memoria y condiciones presentadas por Cristóbal de Medina de las reparaciones que necesitaba el convento de Nuestra Señora de la Encarnación. 22 de abril de 1679].

Cristóbal de Medina Vargas, maestro de el arte de arquitectura, veedor de dicho arte y alarife mayor en esta ciudad de México, digo que en conformidad de la vista de ojos fecha por el señor doctor don Joan Cano de Sandovar, maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, comisario de la Santa Cruzada, juez provisor y vicario general de este arzobispado, para ver y reconocer los reparos y obras que representa la madre abadesa y difinidoras de el convento de la Encarnación, los cuales se han visto y reconocido y cada uno dellos ser muy urgente así por el riesgo que amenazan como por las aguas lluvias próximas y son del tenor siguiente: Primeramente, el antecoro y escalera principal se necesita de abrir la bóveda alta que está acuartelada y en la misma forma se reconocieron otras cuatro bóvedas que son de la sacristía interior y claustro y las paredes sobre que cargan dichas bóvedas, que todo ello se necesita de rajar a cola de Milán, y el claustro que está delante de la portería se necesita de hacer de nuevo dos pilastrones que están acuartelados y en la misma forma los arcos que sobre ellos cargan se han de rajar de tezontle, y por la parte de arriba que es el dormitorio nuevo se han de rajar las paredes maestras toda la cantidad que abrieron dichos arcos y echar las canales que faltan y reconocer las bóvedas de la iglesia y el coro y las de la capilla de Nuestra Señora, y asimismo una de las escaleras de dicho convento se necesita de techar de nuevo con catorce vigas de a ocho varas, labradas, asentadas sobre sus soleras y enladrilladas, y rajar las tres paredes de dicha escalera, encalarla y blanquearla de alto a bajo, rompiendo una claraboya para que tenga la luz competente, resanando los escalones que están hoy quebrados, y asimismo se han de recorrer los dormitorios viejos que necesita de tablar y canales y tapar las goteras, y se reconoció en uno de los patios una pila muy inmundada, la cual se necesita de [le]vantar el suelo una vara añadiéndola en los pretilos la misma cantidad de la vara, volviéndole a poner su guarnición de piedra de chiluca para que con eso quede permanente, dándole sus corrientes alrededor de dicha pila, empedrándole vara y media alrededor de dicha pila para que no hayga pantanos. Y esta es toda la obra que de presente se necesita hacer en dicho convento, según y más largamente consta por dicha memoria, y habiendo hecho minuta por mayor y menor de todo su costo de materiales, cal, arena, piedra, tezontle, vigas, canales, piedra tezontle y tablas, oficiales de albañil, carpinteros, anteros, empedradores, peones y un sobreestante hasta quedar fenecida dicha obra, y me parece costar todo lo referido mil ciento y treinta y dos pesos. Que es lo que hallo a según mi leal saber y entender y así lo juro y declaro por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, en forma de derecho. Y lo firmé en México a veinte y dos días del mes de abril de mil seiscientos y setenta y nueve años.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

AGN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 34

[Mandamiento del arzobispo-*virrey* fray Payo Enríquez de Rivera para que Cristóbal de Medina realizara las reparaciones que necesitaba el convento de Nuestra Señora de la Encarnación. 24 de abril de 1679].

Nos, el maestro don fray Payo de Rivera, del Orden de San Agustín por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica, arzobispo de México, del Consejo de Su Majestad, su *virrey* y gobernador y capitán general desta Nueva España, y presidente de la Real Audiencia quen ella reside, etcétera.

Por quanto las madres abadesa, vicaria y definidoras del sagrado convento de Nuestra Señora de la Encarnación de esta ciudad, por petición que ante nos presentaron, nos hicieron relación diciendo que el claustro principal y el dormitorio que carga está con mucho peligro por haberse demolido. Y asimismo una bóveda del antecoro y la capilla de la enfermería y otras cosas de dicho convento que necesitan de reparo. Y por excusar el mayor daño y gasto nos pidieron fuésemos servidos de conceder licencia para que entre en dicho convento alarife que reconozca dichos reparos. Y que de los seiscientos pesos que se han dado por dos celdas que costeen, antes que vengan las aguas. Que visto por nos dicho pedimiento lo remitimos a nuestro provisor y vicario general, para que con un maestro alarife entrase en dicho convento al reconocimiento del reparo del claustro, dormitorio y bóvedas y lo demás necesario y que nos informase de lo que se hubiese de hacer y qué costo tendrían. Y habiéndolo hecho y constado por declaración del maestro Cristóbal de Medina ser necesario en el antecoro y escalera principal abrir la bóveda alta por estar acuartelada, y en la misma forma otras cuatro bóvedas de la sacristía interior del claustro y las paredes sobre que cargan dichas bóvedas que necesitan de rafar a cola de Milán. Y el claustro questá adelante de la portería necesitar se haga de nuevo dos pilastrones questán acuartelados. Y en la misma forma los arcos que sobre ellos cargan, se han de rafar de tezontle. Y por la parte de arriba ques el dormitorio nuevo, se han de rafar las paredes maestras todo lo que abrieron dichos arcos, y echar las canales que faltan. Y recorrer las bóvedas de la iglesia y el coro, y las de la capilla de Nuestra Señora. Y asimismo, una de las escaleras de dicho convento, techarla de nuevo con catorce vigas de a ocho varas, labradas y asentadas sobre sus soleras y enladrilladas, rafando las tres paredes de dicha escalera, encalándolo [faltante por rotura] [...] queándolo, rompiéndole una claraboya para que tenga la luz competente, resanando los escalones que estuvieren quebrados. Y asimismo se han de recorrer los dormitorios viejos y echarles tablas y canales donde las necesitaren y tapar las goteras. Y que asimismo, en uno de los patios se reconoció una pila inmunda que necesita de levantar el suelo una vara, añadiéndole en los pretils la misma cantidad de la vara, volviéndole a poner su guarnición de piedra de chiluca para que con eso quede permanente, dándole su corriente alrededor de dicha pila, empadrándole vara y media para que no haiga pantanos.

Y que todo lo referido se reconoce ser de presente lo más preciso, cuyo costo sería de mil ciento y treinta y dos pesos. Que visto por nos, con el informe de nuestro provisor, atendiendo a que dichos reparos son precisos y necesarios, mandamos despachar la presente, por la cual concedemos licencia para que, con intervención de dicho nuestro provisor, se saquen de la caja de depósito de

dicho convento un mil pesos de oro común en reales, entrando en ellos los seiscientos procedidos de las dos celdas que refiere la madre abadesa, los cuales se entreguen al dicho maestro Cristóbal de Medina, para que con ellos y sin otra cantidad haga los dichos reparos con toda permanencia, conforme a su memoria y declaración que va referida, dentro de tres meses, de que otorgue escritura. Y acabados se nos dé cuenta para su reconocimiento. La cual escritura se otorgue con las calidades y fuerzas necesarias y asistencia del dicho provisor e inserción de este despacho. Dada en la ciudad de México, a veinte y cuatro días del mes de abril de mil seiscientos y setenta y nueve años.

Fray Payo, Arzobispo de México. Por mandado del Ilustrísimo y Excelentísimo señor Arzobispo, mi señor.

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

## DOCUMENTO NUMERO 35

[Escritura de obligación de obra otorgada por Cristóbal de Medina para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de la Encarnación. 5 de mayo de 1679].

[Al margen superior izquierdo]  
Obligación de obra.  
Fecha en octubre de 80.

Sébase por esta carta como yo, Cristóbal de Medina Vargas, maestro de arquitectura, vecino desta ciudad, digo que por cuanto con ocasión de hallarse dentro de la clausura del convento de religiosas de Nuestra Señora de la Encarnación della, el claustro principal y el dormitorio que carga una bóveda del antecoro [y] la capilla de la enfermería con precisa necesidad de su reparo, para la permanencia, por el peligro que de lo contrario amenazaba, la madre abadesa, vicaria y definidoras ocurrieron ante el Ilustrísimo y Excelentísimo señor Arzobispo-Virrey desta Nueva España a quien, habiendo representado lo referido, pidieron y suplicaron se sirviese de mandar se procediese a su aderezo. Y su Señoría Ilustrísima y Excelentísima lo remitió al señor doctor don Juan Cano Sandoval, maestrescuela desta Santa Iglesia Catedral, provisor y vicario general deste arzobispado, para que los reconociese, como por efecto lo hizo con mi asistencia. Y habiendo especificado por menor de todo el aderezo preciso, así en lo referido como en lo demás de pilas y otras oficinas, contenido en la memoria dellos dí, y el costo que había de tener, con informe de todo, su Señoría Ilustrísima y Excelentísima mandó se me entregasen un mil pesos para proceder a hacerlos, de los efectos que contiene el mandamiento original, que exhibo para que a la letra se inserte, y su tenor es como sigue:

Aquí el mandamiento

Y estando cierto y entendido de lo que me conviene hacer, y concertado con dichas religiosas, poniendo en ejecución lo contenido en dicho mandamiento, por el tenor de la presente otorgo que me obligo de hacer todos los reparos y aderezos que se contienen y expresan en dicho mandamiento susoinsero y en la memoria que dellos dí en las partes y lugares, con las calidades y circunstancias que por menor se especifican en él, dándolos, como los he de dar perfectamente acabados y a satisfacción de los maestros que se nombren por una y otra parte, para de hoy, día de la fecha, en tres meses, sin otro plazo ni término, y por los dichos un mil pesos que de presente recibo y se me entregan por dichas religiosas y asistencia de su Merced, dicho señor provisor y del bachiller Juan de Rojas, presbítero, mayordomo y administrador de dicho convento, en reales, contados a mi satisfacción en presencia del escribano y testigos desta carta, de que le pido dé fe.

E yo, el susodicho la doy del recibo y entrego de dicha cantidad y de cómo quedó en poder del otorgante, realmente e con efecto.

Y como entregado a mi voluntad, me obligo, según dicho es, a hacer dichos reparos por la dicha cantidad tan solamente [...] importe más o menos, porque con ellos quedo satisfecho y pagado. Y por defecto de no cumplir enteramente con lo aquí expresado, he de ser compulsado y apremiado por todo rigor a ello, a cuya obediencia, guarda y cumplimiento obligo mi persona y bienes habidos y por haber. Doy poder a las Justicias de su Majestad de cualesquier partes que sean, en especial a las desta ciudad, corte y Real Audiencia della, a cuyo fuero me someto, renuncio el mío, ley sit convenerit, con las demás de mi favor y la general del Derecho, para que a ello me apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada, en cuyo testimonio la otorgué, que es fecha en la ciudad de México, a cinco días del mes de mayo de mil seiscientos y setenta y nueve años.

Y el otorgante, a quien yo el escribano doy fe conozco, la firmó con su Merced, dicho señor provisor, siendo testigos Juan de Azores, el barchiller don Martín Cano y Antonio de Santillán, presentes.

Doctor don Juan Cano Sandoval  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ante mí

José de Anaya  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

Sin derechos. Doy fe.



## DOCUMENTO NUMERO 36

[Avalúo, memoria y condiciones realizadas por Cristóbal de Medina para construir un dormitorio nuevo y reparar el viejo en el convento real de Jesús María. 23 de agosto-9 de diciembre de 1679].

México y agosto 25 de 1679 años.

Visto lo pedido por las madres presidenta, vicaria y definidoras del convento real de Jesús María, remítase a nuestro provisor y vicario general para que vea y reconozca el sitio que se refiere con el maestro de alrife que nombrare para el dormitorio que en él se pretende fabricar, y le tase el costo que dicho dormitorio tendrá y de todo nos informe con individuación para proveer lo conveniente. El Ilustrísimo y Excelentísimo señor Maestro don fray Payo de Rivera, arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

[Al margen izquierdo]  
Ante mí  
Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

Las madres presidenta, vicaria y definidoras del real convento de Jesús María de la obediencia de Vuestra Excelencia Ilustrísima y Excelentísima, decimos que el número de las religiosas es grande y las que van entrando muchas y el sito deste convento corto para poder estar con algún desahogo y en especial en lo que mira a los dormitorios donde todas asisten como es Constitución y amenaza alguna ruina por ser antiguo: tenemos un corredor pegado a la misma pared principal de la iglesia y que es tránsito a la tribuna que es bien dilatado así por lo ancho como por lo largo y esparcido, que hoy no sirve más que de paso, y en él hemos conferido y tratado hacer un dormitorio para que estemos con alguna dilación y que las camas no estén tan juntas, para cuyo remedio, salud y consuelo nuestro, ocurrimos a la piedad de Vuestra Excelencia Ilustrísima como a nuestro prelado y dueño y que tanto cuida de sus súbditas, se sirva de mandar se vea y reconozca para el dicho efecto y lo que costará quedando acabado en toda forma para la permanencia, y que lo que así se tasare se saque de la caja del depósito por ser para bien y útil del común.

A Vuestra Excelencia Ilustrísima y Excelentísima rendidamente pedimos y suplicamos se sirva de mandar se vea y reconozca por el maestro que fuere servido de nombrar en que toda esta

comunidad recibirá bien y merced de la grandeza de Vuestra Excelencia Ilustrísima. Agosto 23 de 1679 años.

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor, cuyas súbditas somos postradas a sus pies de Vuestra Excelencia Ilustrísima y Excelentísima.

Isabel de San Pedro  
Presidenta  
[rúbrica]

María Antonia de Santo Domingo  
Vicaria  
[rúbrica]

Teresa de San Diego  
[rúbrica]

María de la Encarnación  
[rúbrica]

Isabel de la Concepción  
[rúbrica]

Alfonsa de San Miguel  
[rúbrica]

[Al margen izquierdo]  
Número 88.

Cristóbal de Medina Vargas, maestro del arte de arquitectura, veedor de dicho arte y alarife mayor de esta ciudad, digo que en conformidad de la vista de ojos fecha por el señor doctor don Joan Cano de Sandovar, maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad del Consejo de Su Magestad, delegado de su santidad, comisario general de la Santa Cruzada, juez provisor y vicario general de este arzobispado, y con asistencia de don Agustín del Boso, como moyordomo y administrador de los bienes y rentas de el convento real de Jesús María, para efecto de ver y reconocer la obra que por su memorial representa la madre presidenta y difinidoras del dicho convento de Jesús María, representando la mucha necesidad que tiene dicho convento de que se haga el dormitorio que corre arimado a la testera de dicha iglesia, y en obediencia de lo mandado por el decreto de veinte y cinco de agosto de setenta y nueve por el Ilustrísimo y Excelentísimo señor Maestro don fray Payo de Rivera, arzobispo de México, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia della, para el reconocimiento, tanteo y valuación de la dicha obra y dormitorio, el cual se midió con vara de medir de cuatro palmos castellanos y tuvo por su largo sesenta y siete varas, que corren de norte a sur, y de ancho, ocho varas y media, de oriente a poniente, el cual se han de sacar los cimientos de la parte de afuera de el patio, reconociendo los que hoy tiene son suficientes para la carga de dicho dormitorio y no estando suficientes, se han de hacer de vara y media de ancho y dos varas de jondo, estacándolos con estacas de cedro y sobre dichos cimientos se ha de repartir una danza de arcos de mampostería de tezontle para que con eso, por la parte baja, sirva de claustro, y en el pedazo de veinte varas se haga sacristía interior, porque carecen della por estársello viendo el techo, y se ha de dejar su puerta de cantería con las ventanas que necesitare y rejas a la parte de el convento, y los dichos arcos han de llevar de grueso en lo bajo, una vara, y las pilastras sobre que cargaren han de ser de vara en cuadro fuera de sus zoclos o plintos que se le han de echar de dicha mampostería hasta envarar para las soleras que han de cargar sobre las claves, que asimismo han de tener una vara de tirantes por haber de cargar la pared en lo alto, cerrada para que

quepan muchas camas, así por la testera de la iglesia como por esta otra parte en las sesenta y siete varas de distancia y ocho y media de grueso se reconocerán las vigas que tiene el suelo bajo, si están o no podridas, y en caso que lo estén, ha de ser todo el envigado de vigas de a ocho varas, asentadas sobre soleras de las mismas vigas y repartiéndolas que tenga de viga a viga una cuarta, aljorizadas con ladrillo, techadas con tablazón de Juchimilco, ter[r]adas y enladrilladas con ladrillo raspado, y la parte alta sobre la pared maestra que se ha de hacer sobre dichos arcos, se ha de techar asimismo y con las mismas vigas y su repartimiento, cargándolas en la pared de la iglesia y los estribos hasta donde hoy está la régola que se dejó para dicho efecto en aquel tiempo por tener bastante altura, y la pared maestra ha de tener vara menos ochava de grueso, y la que cae a la calle a la clausura, dos tercias, y otra de más adentro, una tercia, que es la que ha de caer junto a la tribuna del altar mayor, dejándole una puerta enmedio y repartiéndole las ventanas que fueren más convenientes para la salud de dichas monjas, echándole las ventanas y puertas de madera con los pasadores que necesitaren, como asimismo sus llaves; las azoteas han de quedar enladrilladas y con sus corrientes y canales de cantería y chiflones de plomo, porque las vidriadas se quiebran luego; el claustro y sacristía han de quedar encalados y blanqueados con sus cenefas de almagre, y la sacristía entablado el suelo; el dormitorio nuevo ha de quedar encalado y blanqueado y con sus cenefas de almagre, y para comunicar el dormitorio nuevo con el viejo se ha de romper una puerta que ha de tener dos varas de ancho y tres y media de alto y otra puerta que ha de quedar en la división de este dormitorio haciéndole un pedazo de pasadizo que tendrá cuatro varas de ancho y siete de largo, que cae entre un arbotante y otro de los nuevos que se hicieron para la iglesia, y ha de ir asimismo techado con vigas de a ocho varas en alto y bajo, techadas y enladrilladas y con sus canales de cantería y chiflones de plomo, y a la parte baja se le darán las gradas o escalones que necesitare para servir de un dormitorio a otro, por estar más bajo el dormitorio viejo que el nuevo.

Y esta es toda la obra que se necesita hacer en dicho convento según el petitorio de dichas monjas y el reconocimiento que se hizo a los treinta de el mes de julio de setenta y nueve, y por las muchas aguas que hubo no se hizo representación de lo muy útil y provechoso que es a dicho convento las dichas obras y a sus religiosas, como asimismo para el estribamento de dicha iglesia, en cuya conformidad he hecho minuta de todo el costo que podrá tener de piedra dura, tezontle, ladrillo, cal, arena, piedra de cantería, canales, morillos de cedro, vigas, planchas, tablas, puertas, ventanas, llaves, pasadores, oficiales, carpinteros, peones, sobrestantes, hasta que fenezca dicha obra, y dándole a cada cosa su justo valor, me parece que costará ocho mil setecientos y sesenta pesos.

[Al margen izquierdo]  
8,760 pesos.

Que es todo lo que hallo según mi leal saber y entender y así lo juro y declaro por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, en forma de derecho, y lo firmé en México a diez y nueve días de el mes de octubre de mil seiscientos y setenta y nueve años.

Y asimismo, por orden de el Excelentísimo Señor, tengo visto y reconocido asimismo por el mes de julio todo el dormitorio viejo y refectorio y entrada de el antecoro y otros sótanos que tenían gran cantidad de agua y todas las paredes acuarteladas y casi ya para caer, por lo cual se precedió [sic] luego a su apuntalado por el riesgo que amenazaba a las religiosas, y asimismo se metieron rafas en las paredes y pedazos de plancha, terraplenes de sótanos y recalzados, todo lo cual se tasó estaría hasta cantidad de cuatrocientos y cincuenta pesos,

[Al margen izquierdo]  
450 pesos.

a lo cual precedió [sic] dicho mayordomo a hacer dicha obra y su gasto constará por la memoria que dello diere por quedar asegurada dicha ruina, y para que conste, lo firmé en dicho día.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

México y octubre 24 de 1679 años.

Visto el informe de nuestro provisor y vicario general y la tasación de esta foja y las dos antecedentes, dáse traslado de ella a las madres presidenta, vicaria y definidoras y mayordomo del convento real de Jesús María para que con su respuesta se provea lo que convenga. El Ilustrísimo y Excelentísimo señor Maestro don fray Payo de Rivera, arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, asó lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çury Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

En obediencia de lo mandado por Vuestra Señoría Ilustrísima y Excelentísima por el decreto de esta foja, fui personalmente a el convento real de Jesús María desta ciudad y vide la parte y lugar donde pretender hacer el dormitorio nuevo, y los dormitorios viejos el reparo tan grande de que necesitan y según parece por la tasación de Cristóbal de Medina que me asistió a dicha vista, tasa la dicha obra y gastos en ocho mil setecientos y sesenta pesos, y me parece que siendo Vuestra Excelencia servido, se podrá mandar dar traslado a el mayordomo y religiosas de dicho convento y con su respuesta Vuestra Señoría Ilustrísima y Excelentísima mandará lo que fuere servido, que será lo más conveniente. México y octubre 23 de 1679 años.

Doctor don Juan Cano Sandoval  
[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

En obediencia de lo mandado de Vuestra Excelencia Ilustrísima y Excelentísima del decreto de 24 de octubre de 1679 años, la presidenta, vicaria, definidoras del real convento de Jesús María y don Agustín Boso, como administrador y mayordomo de dicho convento, decimos que hemos visto y reconocido la memoria que el maestro Cristóbal de Medina da para la tasación del gasto que se ha de hacer en la obra del dormitorio y más los aderezos de que necesita el convento, y habiéndolo

conferido y mirado con dicho don Agustín Boso, con la mucha esperiencia que tiene en el buen gobierno de las obras que por su mano han cor[r]ido, hemos visto ser mucha la cantidad de los ocho mil setecientos y sesenta pesos que dicho maestro dice entrará y que juzgamos que con seis mil y quinientos hay y bastantísimo para hacer dicho dormitorio,

[Al margen izquierdo]  
6,500 pesos.

que con los cuatrocientos y cincuenta en que tasa dicho maestro los reparos del aderezo del convento,

[Al margen izquierdo]  
0450 pesos.

son por todos seis mil novecientos y cincuenta.

[Al margen izquierdo]  
6,950 pesos.

Esto es lo que sentimos en verdad. Vuestra Excelencia Ilustrísima y Excelentísima mandará y ordenará lo que viere los más necesarios, que en todo estamos rendidas a obedecer. México y noviembre 20 del año de 1679.

Isabel de San Pedro  
Presidenta  
[rúbrica]

María Antonia de Santo Domingo  
Vicaria  
[rúbrica]

Teresa de San Diego  
[rúbrica]

Isabel de la Concepción  
[rúbrica]

Alfonsa de San Miguel  
[rúbrica]

María de la Encarnación  
[rúbrica]

Agustín Boso  
[rúbrica]

México y noviembre 21 de 1679 años.

Vista la respuesta de la vuelta de esta foja, traslado al maestro Cristóbal de Medina Vargas, y esto fecho se traiga. El Ilustrísimo y Excelentísimo señor Maestro don fray Payo de Rivera, arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]



Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

Cristóbal de Medina Vargas, maestro de el arte de arquitectura, veedor de dicho arte y alarife mayor de esta ciudad, digo que en obediencia del traslado que por decreto de veinte y uno de el corriente proveído por Vuestra Excelencia, se me manda dar de la respuesta de la presidenta, vicaria, difinidoras y mayordomo de el convento real de Jesús María en que proponen que toda la obra de el dormitorio nuevo que se ha de hacer desde la pared de la sacristia interior hasta donde remata la testera de el coro alto y bajo y toda la demás obra nueva, se podrá hacer con seis mil y quinientos pesos y el reparo con los cuatrocientos y cincuenta pesos que llevo declarado en mi recaudo antecedente, y respondiendo al traslado digo que haciéndose toda la obra de nuevo como tengo declarado, como son todos los cimientos, toda la vigueria de el suelo bajo por estar toda podrida, porque de no hacerse como llevo declarado, podrá venir toda dicha obra a mayor ruina, y la demás obra de los dormitorios bajos, corredores de el claustro y entrada de la portería y sótanos anegados, y poniendo toda mi solicitud y cuidado en el ahorro de materiales, oficiales y peones, se podrá hacer con ocho mil cuatrocientos y cincuenta pesos, con que se rebajan cantidad de setecientos y sesenta pesos,

[Al margen izquierdo]  
0760 pesos.

quedando dicha obra perfectamente acabada y comprado los materiales buenos y que se requieren para dicha obra. Y esto es lo que hallo según mi leal saber y entender, y así lo juro y declaro por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, en forma de derecho. Y lo firmé en México a 23 de noviembre de 1679 años.

[Al margen izquierdo]  
8,450 pesos.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

México y diciembre 9 de 1679 años.

Vista la respuesta del maestro Cristóbal de Medina Vargas y lo demás contenido en los autos y lo que tienen representado las madres presidenta, vicaria y difinidoras del real convento de Jesús María [a]cerca de la necesidad con que se hallan de hacer uno dormitorio y otros reparos en dicho convento y lo demás que contiene su pedimento, y visto lo contenido en la declaración del dicho maestro, se despache mandamiento en forma para que las dichas madres saquen de su caja de depósito, con intervención de nuestro provisor y vicario general, ocho mil cuatrocientos y cincuenta pesos de oro común en reales para que con ellos vaya acudiendo al dicho maestro Cristóbal de Medina y al mayordomo de dicho convento por mano de dicho nuestro provisor para que vaya costeadando la obra del dormitorio y los demás reparos de que necesita el dicho real convento, según y como lo tienen declarados el dicho maestro, expresándose en el dicho mandamiento y haciéndolos según están declarados y reparando todo lo que hubiere en los dormitorios, refectorio, entrada [de] delante [del] coro, los sótanos, paredes acuarteladas, los corredores del claustro y entrada de la portería, y de la

cantidad que se refiere, entregando se vayan cobrando recibos de los susodichos, los cuales tengan libro en que asienten lo que fueren gastando para que se dé cuenta, sin que se entienda que esta obra es a destajo, porque se ha de hacer con mezclas finas y buenos materiales y con toda permanencia y seguridad, de manera que luego se ponga por obra, procurando el acabarla con la mayor brevedad que se pueda, y acabada, se nos dará cuenta para que se reconozca si está conforme a lo declarado y con toda permanencia y satisfacción del dicho convento y sin que quede imperfecta ni otra cosa que reparar. El Ilustrísimo y Excelentísimo señor Maestro don fray Payo de Rivera, arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Despachóse mandamiento en forma, según el decreto ut supra.

AGN (Bienes Nacionales: 377, exp. 1).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 37

[Licencia que otorgó el arzobispo- virrey fray Payo Enríquez de Rivera para que Cristóbal de Medina construyera casas para el convento de Nuestra Señora de Balvanera y realizara reparaciones en la iglesia y en la clausura. 13 de diciembre de 1679].

Nos, el maestro y bachiller fray Payo de Rivera, del Orden de San Agustín por la Divina Gracia y de la Santa Iglesia Apostólica, arzobispo de México, del Consejo de Su Majestad, su virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia que en ella reside. Por cuanto el bachiller Felipe de Contreras, mayordomo y administrador del sagrado convento de Nuestra Señora de Balvanera de esta ciudad, por petición que ante nos presentó, nos hizo relación diciendo que dicho convento compró, con nuestra licencia, las casas que fueron del doctor Matías de Salcedo Mariaca y Doña Gertrudis de Rivera Fuenlabrada, viuda del susodicho, que son en la puente del convento real de Jesús María, en ocho mil y seiscientos pesos y un sitio grande para poderse labrar, enfrente de la portería de dicho real convento y que lo que en dicho sitio se puede labrar, tiene informado el maestro Cristóbal de Medina Vargas, al tiempo que se compró dicho sitio y que en atención a que dicho convento se halla con cuatro mil y quinientos pesos en la caja de su depósito, estar próxima próxima a profesar una novicia y para cobrar un depósito de seis mil pesos, que dichas cantidades hacen más de trece mil pesos y que dándose por plazos a dicho maestro para dicha obra, se fabricarán en dicho sitio una casa donde asegure su renta dicho convento, y nos pidió y suplicó fuésemos servidos de mandar que dicho maestro haga planta de dicha obra, tasando su costa y lo que corresponderá de réditos al gasto, para que, reconociéndolo, se ejecute dicha obra, y asimismo reconozca el dicho maestro la portería de dicho convento, en su puerta principal y en lo interior, que corresponde a la clausura, por hallarse muy remolida y con peligro, y en lo demás que necesitare de reparos. Que visto por nos dicho pedimento, lo remitimos a nuestro provisor y vicario general para que lo reconociese y asimismo el sitio referido con el dicho maestro, el cual hiciese planta de las casas que en él se podían labrar y que declarase su costo y la renta que de ellas podía resultar, y que se reconociese la portería de dicho convento, su puerta principal y lo demás de que se tenía necesidad y el costo que tendrían los reparos, informándonos de todo para proveer lo conveniente. Y habiéndolo hecho y declarado el dicho maestro la obra de las casas que se pueden labrar en dicho sitio y el costo de ellas, de catorce mil setecientos y sesenta pesos, y los reparos de que dicho convento necesita, de un mil y quinientos pesos, dimos traslado de todo ello a las madres abadesa, vicaria, definidoras y mayordomo de dicho convento para que reconocido, representasen lo que les conviniese. Y habiéndolo fecho, diciendo haber reconocido la planta de las casas que se han de fabricar en el dicho sitio y la declaración de los reparos que se han de hacer así en la lonja de la iglesia, como en la portería interior y exterior, claustro, sacristía y bóveda del coro y la utilidad que a dicho convento se sigue en lo referido y que la tasación del dicho maestro estaba muy crecida y que podía rebasar los setecientos sesenta pesos, dándosele asimesmo los un mil y quinientos pesos que pide para los dichos reparos, con calidad de que haga otros reparos de que necesita dicho convento, asegurando el tiempo que hubiere menester para dicha obra y reparos, dando paso a la fianza y de que se hará conforme a

las condiciones y calidades de su declaración, aplicando para dicha obra, los cuatro mil y quinientos pesos, que con poca diferencia, hay en la caja del dicho su depósito y seis mil que tiene en depósito, pertenecientes a dicho convento, don Francisco de la Peña, obligado de las carnicerías, que hacen diez mil y quinientos pesos, y por los cinco mil pesos restantes, se darán a plazos, en atención a que ha de profesar una novicia para el mes de febrero próximo que viene, y los dos mil pesos restantes, no habiendo otros efectos, se darán del depósito de cuatro mil pesos que están en poder de Marcos de Acevedo Río Frio, vecino y mercader de esta ciudad. Y habiendo visto esta respuesta, dimos de ella traslado al dicho maestro Cristóbal de Medina para que respondiese a ella y con su respuesta, determinar lo conveniente, declarando de que dichos reparos necesitaba el dicho convento. Y con vista de la última respuesta de dicho maestro y expresión de toda la obra y reparos de que dicho convento necesita, atendiendo a su utilidad y a la permanencia de la renta para el sustento de sus religiosas, mandamos despachar el presente, por el cual y su tenor mandamos que dichas madres abadesa, vicaria, definidora y mayordomo de dicho convento de Balvanera, saquen de su caja de depósito, con intervención de nuestro provisor y vicario general, los cuatro mil y quinientos pesos que en ella están, para que se ponga por ejecución la dicha obra de casas y reparos de dicho convento, los cuales entreguen al dicho maestro Cristóbal de Medina para que las comience y dichos reparos, otorgando primero escritura en forma, con fianza o fianzas a satisfacción de dicho nuestro provisor de hacer, fenecer y acabar las dichas casas y reparos de dicho convento, conforme a su declaración y con las condiciones que tiene declaradas, que son en la manera siguiente:

Primeramente, que la obra de dichas casas ha de dar acabadas con toda perfección y sin que les falte cosa alguna, a toda satisfacción del dicho convento, dentro de diez y ocho meses, que han de correr desde primero de enero del año próximo que viene de mil seiscientos y ochenta y todos los reparos de dicho convento, para fin del mes de mayo que viene de dicho año de ochenta. Y al dicho maestro ha de dar dicho convento ahora al presente, para que comience dicha obra y reparos, los dichos cuatro mil y quinientos pesos y la demás cantidad, cumplimiento a quince mil y quinientos pesos, a los plazos que irán referidos.

En el sitio que cae frontero de la portería del dicho convento, que tiene veinte varas y media de norte a sur y veinte y seis y media de oriente a poniente, se han de fabricar por el dicho maestro, dos casas principales con dos accesorias debajo de ellas, según se demuestra en la planta y monea fecha por el dicho maestro, con los cumplimientos que cada una de ellas ha de tener, así por lo bajo, como por lo alto y lo que asimesmo se ha de hacer en la esquina de la tienda de cacaguatería, que tiene de distancia treinta y un varas de norte a sur y de fondo, trece varas, de oriente a poniente, hasta topar con la pared de la casa alta, que asimesmo pertenece a este dicho sitio, a la cual no se le llega a demoler cosa ninguna.

En dicha esquina se han de recorrer las paredes que tiene por la parte baja para poder cargar y fabricar lo alto y echar nuevas las vigas que estuvieren malas, techándolas y enladrillándolas. Y para formar la casa alta, se ha de dar una puerta de zaguán principal a la Calle Real, la cual ha de ser de cantería, con sus basas de piedra de chiluca y todos los pies derechos, cerramiento y cornija, de cantería, y en la misma forma, la puerta de enmedio de dicho zaguán, dándole su patio para que en él se forme escalera para subir a toda la vivienda alta, que se ha de formar en dicha esquina, en las treinta y seis varas de largo y trece de ancho, que el sitio que ha de pertenecer a esta casa grande, formándole dos corredores: el uno, de once varas de largo y el otro, de cuatro varas, que han de ir armados sobre tres pilares de cantería con capiteles de lo mismo y basas de chiluca y sus planchas de cedro labradas y acepilladas y techados con vigas de a siete varas, entabladas y enladrilladas. Y arrimada a una de las planchas, se ha de formar la escalera que ha de tener vara y media de ancho y una cuarta de pasamano, armada sobre vigas de cedro, y sobre dichas vigas, sus escalones de tenayuca, labrados a bocel, y el pasamano de tezontle abocelado. Siguiendo los cuartos principales, que han de caer a uno y otro lado de la acequia y calle de Jesús María, levantando las paredes maestras de cal y canto, de tres cuartas de grueso, formándole sus ventanas a la calle, que han de ser

de antepecho, y otras rasgadas para balcones, las cuales se han de hacer de picetes de cantería con el cerramiento y cornija de lo mismo y en la misma forma, las del antepecho, levantando las paredes cuatro varas en alto después del enladrillado y [a]centando sus soleras para el techo, que ha de ser de cuartones de a ocho varas, labrados y acepillados, quedando desapartados unos de otros sólo una sesma y han de ir aljorizados con ladrillo, entablados, y enladrilladas las azoteas y apretiladas y con sus canales de cantería y chiflones de plomo, y las divisiones de la sala, recámara, cocina, aposento de mozas y la división del corral, han de ser de cal y canto, de una tercia de grueso y el alto, de cuatro varas. Y las puertas y ventanas de adentro, han de ser de mampostería de tezontle y ladrillo, con los cerramientos de lo mismo, y con sus lumbresas de adentro de cedro, y sus ventanas de madera de ayacagüite, clavadizas y sus puertas en la misma forma, con sus aldavas, y las puertas con sus llaves, quedando toda la dicha casa enladrillada, blanqueada y con sus cenefas de almagre. Zaguán, patio y corredores, empedrado de guijarro, echando a los corredores bajos sus arquillos de ladrillo, y el corredor alto delante de la sala ha de ir techado, echándole su plancha de cedro, con zapata y pilar de lo mismo. Y en el corral se ha de hacer un gallinero debajo del pedazo del corriglor [sic], echándole su tabique de cal y canto, su puerta.

Y en las dos casas principales con dos acesorias debajo de ellas, se han de sacar los cimientos de vara y tercia de hondo y una tercia más que ha de levantar el empedrado, y de grueso vara y cuarta, estacándolos con estacas de cedro, siguiéndoles de dichos cimientos las paredes maestras, de vara menos ochava de grueso. Y las paredes de adentro, han de ser los cimientos de una vara de grueso y el hondo de los demás y estacados, y las paredes de tres cuartas de grueso hasta el primer suelo, que ha de llevar de alto desde el enrasado del cimiento hasta el primer suelo, cuatro varas. Todas las puertas de la calle y ventanas de las dos casitas han de ser de cantería con sus embasamientos en las puertas de piedra de chiluca, de obra toscana y los cerramientos y cornijas, de cantería, y en la misma forma, las cuatro ventanas: una para balcón y otra de antepecho en cada casa, echándoles sus dos balcones de fierro y dos rejas de antepecho, cubriendo los primeros techos con vigas de a siete varas, labradas y asentadas sobre sus soleras de lo mismo y desapartadas una de otra una cuarta, macizadas las cabezas con ladrillo seco y techado todo con tablazón de Juchimilco. Y lo que toca a todo lo de adentro, ha de ir techado con cuartones de tequio de a siete varas, labrados a boca de azuela y asentados sobre sus soleras y desapartados uno de otro una sesma. Se han de formar sus puertas y ventanas de tezontle y ladrillo, con los cerramientos de lo mismo y en la misma forma se han de hacer los arcos de la escalera, dos en lo bajo y uno en lo alto. Y todas las puertas y ventanas han de llevar por adentro sus umbrales de cedro labrados. Los segundos techos se han de fabricar con las paredes de cal y canto, las de la calle y la que corresponde [sic] han de tener tres cuartas de grueso, y las de adentro a dos tercias. Todos los atajos de toda la fábrica han de ser de cal y canto de una tercia de grueso y todo el alto de los techos, que es de cuatro varas; las paredes de todo lo alto se han de enrasar en cuatro varas de alto fuera de la solera, que se cuentan desde el enladrillado hasta el enrasado, y todo ha de ir techado con cuartones de tequio, labrados y enladrillados y desapartados unos de otros, una sesma, techados, enladrillados y apretilados de una tercia de grueso y dos de alto sobre dichas maderas, echándole sus canales de cantería y chiflones de plomo, así adentro como afuera, haciendo en cada casa tres corredores: uno delante de la sala, otro delante de la escalera y el pasadizo angosto, y se han de armar sobre cuatro columnas de cantería con sus basas de piedra de chiluca y los capiteles de cantería de obra toscana, y sobre dichas columnas, sus planchas de cedro y zapatas de lo mismo, moldeadas y sobre ellas los envigados, según y como los demás; y los dos corredores de delante de las salas han de ir techados sobre sus columnas de cantería, planchas y zapatas de cedro, techados según y como los de abajo y con sus arquillos de ladrillo en su plancha. La caja de la escalera se han de formar según y como se demuestran en la planta fecha por el dicho maestro, armadas sobre vigas de cedro y sobre dichas vigas, sus escalones de bocel moldeado y los pasamanos y todas las paredes de cal y canto, y en él, un claro de un arco que ha de quedar para tinajera, con sus arquillos de ladrillo por detrás, quedando un pajar debajo de la escalera.



A la parte del patio han de caer tres piezas: dos para viviendas de mozas y una para caballeriza, y delante de ella han de quedar una [a]zotehuela con su plancha y pilar de cedro, techada y enladrillada, y se ha de envigar la casita baja con estapalucas asentadas sobre soleras de cuarterones y zoclos de cal y canto y han de ir encaladas, blanqueadas y con cenefas de almagre, echándole sus puertas y ventanas clavadizas. Y las puertas todas, con sus quisialeras de fierro y llaves de loba, envigando los cuartos que caen al patio y blanqueándolos y cada uno con su puerta, ventana, llave y aldava, echando a la caballeriza su envigado de morillos de cedro y pesebres y viga, envigando asimesmo el pajar y con su puerta al patio y ventana de corralillo. El pasadizo que da tránsito a la cocina y [a]zotehuela ha de ir envigado con cuarterones, echándole su puerta que cae a la [a]zotehuela.

Siguiendo todas las viviendas altas que corresponden de una sala principal de nueve varas y media de largo y seis de ancho, la recámara y otra pieza, aposento de mozas, cocina, [a]zotehuela y corral de gallinas, y en la [a]zotehuela su lavadero para que viertan las aguas al corral, el cual se ha de empedrar, como asimesmo el pasadizo, patio, zaguán y corredores para que el agua salga a la calle, quedando todo lo alto enladrillado y revocado por las juntas, encalado y blanqueado con su cenefa de almagre, y en la cocina su fogón, chimenea, y la [a]zotehuela apretillada de cal y canto, y todos los corredores con sus arquillos de ladrillo, echando en todos los cuartos altos sus puertas y ventanas de ayacagüite, llaves y aldavas, haciendo de arcos ciegos la pared que arrima a las casas de Avellaneda en las veinte y seis varas de distancia, quedando la fachada de dichas casas revocada a piedra descubierta.

Ha de hacer el dicho maestro, asimesmo, los reparos que se necesitan en dicho convento, así en el cimiterio y lonja, como en la portería exterior e interior, torno y pedazo de claustro viejo que linda con dicha portería. Y asimesmo, la testera de la pared maestra del coro alto y bajo, desde el cimientó hasta donde remata la bóveda de dicho coro alto, que necesita aderezarse la bóveda que asimesmo está rajada, metiendo a la pared su rafa desde el cimientó a cola de Milán, y rafa toda la portería interior y exterior y las paredes donde arrima el claustro viejo y la puerta principal de la portería, con su cubierta y cerramiento y el pedazo que arrima a la torre, sacándole un pedazo de tajamar que haga contramuro a dicha pared, buscando el daño que tiene en el cimientó, para que lo remedie.

Y en la lonja que coge las portadas de la iglesia en su distancia, se ha de demoler la primera grada de arriba, echándole la corriente para [a]fuera y volviendo a entenayucar toda la lonja referida y asentar todos los escalones que estuvieren flojos, recorriendo y alineando todas las azoteas de dicha portería.

Y se han de meter dos rafas: una en la sacristía y otra en el corredor de la sala antigua de labor, arrimada a casas del convento y reparar los arquillos de ladrillo que están en el claustro de la entrada de la portería y echar unos los puntales en la dicha sala de labor y a la [a]zotehuela, que amenaza ruina, aderezarla de modo que quede sin peligro.

Y con condición que toda la dicha obra ha de ser de cal y canto, mezclas de buena calidad, finas, y los demás materiales de satisfacción, quedando todo perfecto y acabado dentro de dicho término.

Y los fiadores, obligados mancomunados y cada uno insólidum, al cumplimiento de lo referido, sin embargo de cualquiera accidente que sobrevenga al dicho maestro o a la obra, porque ésta, luego que se acabe, cumplido dicho término, se ha de reconocer por los maestros que por nos fueron nombrados, y no estando a toda satisfacción y conforme a lo que va referido, se ha de perfeccionar y acabar a costa del dicho maestro y de sus fiadores, por cuya razón puedan ser ejecutados, quedando sólo de obligación de dicho convento, el entero de los quince mil y quinientos pesos. Y si al tiempo de cumplido dicho término no se hubiere acabado dicha obra, han de ser obligados a pagar los réditos que podían ganar y rentar las dichas casas hasta que las dejen perfectamente acabadas; y los once mil pesos restantes, cumplimiento a los quince mil y quinientos (aunque va referido, se han de dar por plazos) se irá acudiendo con ellos al dicho maestro por dicho

nuestro provisor según y como se fuere obrando. Y para que no haga falta el dinero que está en depósito en poder de don Francisco de la Peña y los dos mil pesos que se han de sacar de poder de Marcos de Acevedo Río Frío, se les requiera, los junten con tiempo, procediendo en esto dicho nuestro provisor, por cuya mano se ha de ir dando dicha cantidad a dicho maestro, de que cobrará recibos para que conste, la cual escritura y fianzas se otorgue con inserción de este despacho, ante cualquiera escribano público o real y con las demás condiciones, firmeza y circunstancias que fueren necesarias y parecieren a dicho nuestro provisor, y otorgada la dicha escritura se entregue al dicho convento para en guarda de su derecho.

Fecho en la ciudad de México, a trece días del mes de diciembre de mil seiscientos y setenta y nueve años. [Testaduras].

Fray Payo  
Arzobispo de México  
[rúbrica]

Por mandado del Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Arzobispo de México, mi señor.

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Vuestra Señoría Ilustrísima y Excelentísima se sirve de despachar mandamiento para que se ponga por ejecución la obra y reparo de las casas que se han de hacer en la puente de Jesús María, pertenecientes al convento de Balvanera, y los reparos que en el dicho convento se han de hacer por el maestro Cristóbal de Medina, por 15,500 pesos, y que se saque de la caja de depósito para que se comience dicha obra 4,500 pesos que en ella hay, otorgando escritura y fianzas el dicho maestro, a satisfacción del señor provisor, como se contiene en este despacho.

## DOCUMENTO NUMERO 38

[Escritura de obligación de obra que otorgó Cristóbal de Medina para construir casas para el convento de Nuestra Señora de Balvanera y realizar reparaciones en la iglesia y en la clausura. 22 de diciembre de 1679].

[Al margen superior izquierdo]  
Obligación de obra fecho en 22 de marzo de 680.  
Para el convento.

Sébase por esta carta como yo, Cristóbal de Medina Vargas Machuca, maestro de arquitectura, vecino desta ciudad, principal, y don Pedro Olalde, asimismo vecino della, su fiador y principal pagador haciendo, como desde luego hago, de causa ajena mía propia y sin que contra el dicho principal, ni sus bienes, se haga diligencia de fuero ni de derecho, cuyo beneficio expresamente renuncio y ambos a dos, principal y fiador, renunciando, como renunciarnos, las leyes y derechos de la mancomunidad, división y ejecución, como en ellas se contiene, decimos que por cuanto el convento y religiosas de Nuestra Señora de Balvanera desta dicha ciudad tiene un sitio en ella enfrente del convento real de Jesús María y con intención de fabricar en su distrito dos casas principales y dos acesorias y doblar la esquina con sus altos, y asimismo hacer algunos reparos dentro y fuera de la clausura de dicho convento, que uno y otro yo; el dicho maestro, tengo reconocido, tanteado y dispuesto en conformidad de lo mandado por el ilustrísimo y excelentísimo señor arzobispo virrey desta Nueva España y asistencia del señor su provisor y vicario general deste arzobispado, que manifesté por memoria y muy particular las oficinas, viviendas y cumplimientos que dichas casas han de tener, con los reparos que asimismo se han de hacer en dicho convento. Y ser necesario para todo ello quince mil y quinientos pesos, y habiendo dado noticia a dicho convento y al bachiller don Felipe de Contreras, su mayordomo, con sus respuestas e informe de Su Merced, dicho señor provisor, Su Señoría Ilustrísima y Excelentísima, concedió licencia para que se procediese a la ejecución de dicha obra, dándoseme la dicha cantidad debajo de las condiciones que se hallan insertas en el mandamiento original, que exhibo, para que a la letra se inserte. Su tenor es como se sigue:

Aquí va el mandamiento

Y estando, como estamos, ciertos y entendidos de lo que nos conviene hacer, y en ejecución y cumplimiento de lo así tratado, por el tenor de la presente otorgamos y nos obligamos yo, el dicho maestro, a hacer y fabricar las dichas dos casas principales y las dos acesorias, doblando la esquina, y los reparos y aderezos del dicho convento, que éstos han de estar acabados para fin de mayo del año venidero de ochenta, y lo demás dentro de diez y ocho meses, que han de correr y contarse desde primero de enero venidero de dicho año y según y en la forma que se especifica en las condiciones y calidades que se contienen en dicho mandamiento susoinsero y a satisfacción de los maestros que por mi parte y la del dicho convento se nombraren, dándoseme, como se me ha de dar, por todas las dichas obras los dichos quince mil y quinientos pesos, sin otra cantidad alguna, y para en cuenta de

ellos y dar principio, recibo y se me entregan por las madres presidente y definidoras, con asistencia de Su Merced, el señor provisor, y dicho mayordomo, cuatro mil y quinientos pesos de oro común en reales, contados a mi satisfacción en presencia del escribano y testigos, de que le pido dé fe. El yo, el susodicho, la doy del recibo y entrego de dicha cantidad y de cómo quedó en poder del dicho maestro realmente y con efecto. E yo, el susodicho, así lo confieso. Y la restante cantidad que se me ha de entregar como la fuere pidiendo para la prosecución de dicha obra, reconociéndose todas las veces que le pareciere al dicho mayordomo, de manera que al tiempo que esté conclusa, yo haya de estar pagado. Y si por algún accidente se dilatase su entrego, constando ser preciso y hacer falta para la compra de materiales y otras cosas, no se me ha de culpar de omiso, cumplido el dicho plazo, ni hacerme cargo de los réditos que debieran percibir por razón del arrendamiento de dichas casas. Y con los dichos quince mil y quinientos pesos he de quedar satisfecho y pagado íntegramente, sin que por [tachado: "la dicha"] razón de mejoras, pueda pedir más ni dárseme menos, porque habiéndome entregado, el dicho convento ha de quedar libre y yo sin acción de pedirle otra cosa alguna. Y si habiendo cumplido con su obligación, entregándome puntualmente la cantidad que me resta, cumplidos los dichos diez y ocho meses, no hubiere entregado acabada perfectamente la dicha obra, demás de pagar el valor de lo que restare, por tasación de maestros que con ellos ha de traer aparejada ejecución, se me ha de apremiar a que le pague e satisfaga asimismo las cantidades que se regulares deber percibir, acabadas las dichas casas, de arrendamiento en cada un año, esto por tercios, meses, o por el tiempo que se delatare la conclusión dellas y por todo, sin más que la dicha tasación y regulación y el juramento simple de la parte de dicho convento, ejecutarse, según dicho es, para la paga de lo que así montare, sin que pueda alegar excepción, ni oponerla, porque cualquiera que se intente ha de ser ninguna y se ha de observar lo contenido en esta calidad.

E yo, el dicho don Pedro de Olalde, me obligo, debajo de la dicha mancomunidad, a que el dicho maestro cumplirá con todo lo referido y, de no hacerlo, yo como su tal fiador, lo ejecutaré o el dicho convento. Y por lo que costare más de los dichos quince mil y quinientos pesos y la cantidad de dichos arrendamientos que dejare de percibir por la omisión suya, costas, pérdidas y menoscabos, se me ha de apremiar a su paga, con sólo su simple declaración, sin otro recaudo, para cuyo efecto, desde agora para entonces, me constituyo legítimo, real y verdadero deudor.

A cuya observancia, guarda y cumplimiento, obligamos nuestras personas y bienes habidos y por haber, damos poder a las justicias de Su Majestad de cualesquier partes que sean, en especial a las desta ciudad, corte y Real Audiencia della, a cuyo fuero nos sometemos, renunciemos leyes de nuestro favor, ley sit convenerit, con las demás de nuestro favor y la general del derecho, para que a ello nos apremien, como por sentencia pasada en cosa juzgada.

Y para más segura paga y satisfacción de lo que dicho es, yo, el dicho maestro Cristóbal de Medina, hipoteco por especial, expresa y real hipoteca e sin que la derogue la general ni por el contrario, dos posesiones de casas, las unas en la calle que va de San Agustín al convento de San Jerónimo, y las otras enfrente del hospital de Nuestra Señora de la Concepción, y ambas de edificio nuevo que a justa y común estimación, en el estado en que al presente se hallan, valdrán veinte mil pesos, sin tener más que siete de principal de censo a que están afecta[da]s, para no las poder vender, ni enajerar hasta tanto que haya cumplido con el tenor desta escritura, pena de que lo que en contrario hiciere, ha de ser ninguno, de ningún valor ni efecto, y el dicho convento las pueda sacar de tercero y más poseedores, como bienes afect[ad]os y hipotecados a lo que dicho es.

E nos, las madres presidenta y definidoras, nombradas Clara de San Pablo, abadesa, María de los Angeles, Josefa de Jesús, Juana de San Bartolomé, Juana de la Visitación, definidoras, juntas y congregadas en la puerta reglar desde nuestro convento, especialmente llamadas a sonido de campana como lo habemos de uso y costumbre para tratar y conferir las cosas tocantes al servicio de Dios, Nuestro Señor, pro y utilidad de dicho convento y con asistencia de Su Merced, dicho señor provisor y mayordomo, aceptamos esta escritura, y por lo que nos toca cumpliremos con su tenor y pagaremos los once mil pesos, cumplimiento a los quince mil y quinientos, en la forma que va

expresada, ya que queremos ser compulsas y apremiadas por todo rigor, vía ejecutiva. Y para ello obligamos nuestros bienes propios y rentas, y nos sometemos a los jueces y justicias que de nuestra causa deben conocer, para que a su cumplimiento nos compelan y apremien, como por sentencia pasada en cosa juzgada.

En cuyo testimonio, todas las dichas partes, cada una por lo que nos toca, la otorgamos.

Que es fecha en la ciudad de México, a veinte y dos días del mes de diciembre de mil y seiscientos y setenta y nueve años. Y los otorgantes, que yo el escribano doy fe conozco, la firmaron con Su Merced, dicho señor provisor y mayordomo, siendo testigos Juan de Azores, Antonio de Santillán y Juan de Anaya, presentes.

Doctor Juan Cano Sandoval, Clara de San Pablo, abadesa; Juana de los Angeles, vicaria; Cristóbal de Medina; Josefa de Jesús, Juana de San Bartolomé; don Pedro de Olalde; Juana de la Visitación; bachiller Felipe de Contreras. Ante mí, José de Anaya, escribano real y público. [rúbricas].

Sin derechos, doy fe.



## DOCUMENTO NUMERO 39

[Avalúo que llevó a cabo Cristóbal de Medina de una celda del convento de San Jerónimo. 2 de enero de 1680].

Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de el arte de arquitectura, veedor de dicho arte y alarife mayor de esta ciudad, digo que en conformidad de la vista de ojos fecha por el señor doctor don Joan Cano Sandoval, maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, de el Consejo de Su Majestad, subdelegado de Su Santidad, comisario general de la Santa Cruzada, juez provisor y vicario general de este arzobispado, solicita, para efecto de ver y avaluar la celda que quedó por fin y muerte de la madre Inés de San Nicolás, religiosa profesada de el convento de Señor San Jerónimo, lo cual se vido y reconocido individualmente, así lo bajo como lo alto, y se compone de una pieza de sala grande y un oratorio y otra pieza alto y dos corredores, alto y bajo, y su caracol que sube al cuarto alto, y las oficinas bajas que caen debajo de dicha celda, todo lo cual se reconoce estar recién renovado y aderezado todo y habitable para mucho tiempo y estar inmediata al coro, por cuya causa y todo lo referido, siendo como es por una vida, según lo refiere el memorial de el maestro Juan Caballero, porque luego de volver a suceder en el derecho della y de lo demás que en ella se obrare el dicho convento, y vale y monta cuatrocientos y veinte y cinco pesos. Que es todo lo que hallo a según mi leal saber y entender, así lo juro y declaro por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, en forma de derecho. Y lo firmé en México, en dos días del mes de enero de mil seiscientos y ochenta años.

[Al margen inferior izquierdo]  
0425 pesos.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

AGN (Bienes Nacionales: 747, exp. 24).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 40

[Memoria de gastos de las reparaciones que realizó Cristóbal de Medina en una celda del convento de San Jerónimo. 6 de abril-15 de julio de 1680].

Memoria de la obra y reparo que yo, el maestro Cristóbal de Medina Vargas, he estado haciendo en una celda en el convento de el Señor San Jerónimo, y dicha celda toca y pertenece al maestro Joan Caballero, que dicho gasto de oficiales, carpinteros, peones, cal, arena, ladrillo, cuarterones, vigas, tablas y todo lo a ello anexo y perteneciente, es como se sigue:

## Semana de 6 de abril

De 5 peones de a 4 días cada uno _____	0007 pesos 4
Una car[r]eta de cal _____	0009 pesos
De veinte cuarterones de a 7 varas a 5 reales _____	0012 pesos 4
De su acarreo en dos viajes _____	0001 peso 2
2 viajes de arena _____	0002 pesos

## Semana de 13 de abril

2 oficiales de 6 días, el uno gana a 7 reales _____	0009 pesos 6
4 peones de a 6 días _____	0009 pesos
De unos umbrales de cedro _____	0001 peso

## Semana de 4 de mayo

2 oficiales de a 4 días, uno de a 7 reales que trabajó siempre _____	0006 pesos 4
Un carpintero de 4 días _____	0003 pesos
3 peones de a 4 días _____	0004 pesos 4
2 cargas de cal _____	0003 pesos 4
2 viajes de arena _____	0002 pesos
8 cuarterones de a 8 varas de oyamel _____	0008 pesos
De su acarreo _____	0000 pesos 5
	<hr/>
	0080 pesos 1

## Semana de 11 de mayo

	0080 pesos 1
De 2 oficiales de a 6 días _____	0009 pesos 6
Un carpintero de 6 días _____	0004 pesos 4
4 peones de a 6 días _____	0009 pesos
7 cuartones de a 8 varas _____	0007 pesos
De su acarreo _____	0000 pesos 5
Una viga de cedro de a 7 varas _____	0001 peso 4
3 cargas de cal _____	0005 pesos 2
2 viajes de arena _____	0002 pesos
100 tablas de techar _____	0004 pesos

## Semana de 18 de mayo

2 oficiales de a 6 días _____	0009 pesos 6
Un carpintero de 5 días _____	0003 pesos 6
3 peones de a 6 días, uno de 5 días _____	0006 pesos 3
8 estapalucas a 3 reales _____	0003 pesos
2 cargas de cal _____	0003 pesos 4
2 vigas de cedro de a 7 varas _____	0003 pesos
3 viajes de arena _____	0003 pesos
50 tablas de techar _____	0002 pesos 2

## Semana de 25 de mayo

3 oficiales, dos de a 6 días y uno de 3 días _____	0012 pesos
4 peones de a 6 días _____	0009 pesos
Una carga de cal _____	0001 peso
De mil ladrillos _____	0009 pesos
7 cuartones de a 8 varas _____	0007 pesos
De su acarreo _____	0000 pesos 5
2 viajes de arena _____	0002 pesos

---

0200 pesos 2

---

## Semana del 1o. de junio

	0200 pesos 2
2 oficiales, uno de 5 días que gana 7 reales y el otro de 4 días, monta _____	0007 pesos 3
Un carpintero de 3 días _____	0002 pesos 2
3 peones, 2 de a 5 días y uno de 4, monta _____	0005 pesos 2
Dos cargas de cal _____	0003 pesos 4
25 tablas de techos _____	0001 peso

## Semana de 8 de junio

2 oficiales, uno de 6 días gana 7 reales y otro de 4 días _____	0008 pesos 2
3 peones de a 6 días _____	0006 pesos 6
2 viajes de arena _____	0002 pesos
Una car[r]etada de cal _____	0009 pesos
Una ventana de madera _____	0006 pesos

## Semana del 15 de junio

Un oficial de 3 días _____	0002 pesos 5
2 peones de a 3 días _____	0002 pesos 2
2 viajes de arena _____	0002 pesos

## Semana de 22 de junio

2 oficiales, uno de 5 días y otro de 4 _____	0007 pesos 3
3 peones de a 5 días _____	0005 pesos 5
3 viajes de arena _____	0003 pesos
De mil ladrillos _____	0009 pesos

## Semana de 28 de junio

2 oficiales de a 4 días _____	0006 pesos 4
3 peones de a 4 días _____	0004 pesos 4
2 cargas de cal _____	0003 pesos 4
Un viaje de arena _____	0001 peso
	<hr/>
	0299 pesos 1
	<hr/>

## Semana de 6 de julio

	0299 pesos 1
2 oficiales, uno de 5 días que gana 7 reales y otro de 2 días _____	0005 pesos 7
2 peones de a 5 días _____	0003 pesos 6
Una puerta de madera _____	0003 pesos
Una ventana _____	0001 peso 4
Un canal que se hizo de un cuartón _____	0000 pesos 6
De clavos, almagre y cola _____	0002 pesos
4 cubos de lechada _____	0002 pesos
De 13 pedazos de viga _____	0001 peso 5

## Semana de 13 de julio

Un oficial de 2 días _____	0001 peso 6
2 peones, uno de 2 días y medio y otro de dos _____	0001 peso 5
De 3 cubos de lechada _____	0001 peso 4
	<hr/>
	0324 pesos 4
	<hr/>

Con que monta toda la dicha obra trescientos y veinte y cuatro pesos y cuatro reales, y se acabó en 15 de julio de 1680 años.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

AN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.



## DOCUMENTO NUMERO 41

[Reconocimiento que realizaron Luis Gómez de Trasmonte y Nicolás de Aragón de las reparaciones que Cristóbal de Medina llevó a cabo en el convento de Nuestra Señora de la Encarnación. 22 de junio de 1680-26 de febrero de 1681].

México y junio 22 de 1680 años.

Remítese a nuestro provisor y vicario general para que con el maestro o maestros que nombrare vea y reconozca la obra y reparos que ha hecho el contenido en esta petición en el convento de la Encarnación de esta ciudad, y si está conforme a la obligación que se otorgó, y nos informará para proveer lo conveniente. El Ilustrísimo y Excelentísimo señor Maestro don fray Payo de Rivera, arzobispo de México, virrey de esta Nueva España, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí  
Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

Ilustrísimo y Excelentísimo Señor

Cristóbal de Medina Vargas, maestro de el arte de arquitectura y alarife mayor de esta ciudad, digo que en obediencia de lo mandado por decreto de Vuestra Señoría Ilustrísima y Excelentísima para la obra y reparo de el convento de Nuestra Señora de la Encarnación, el cual tengo fecho y acabado, por lo cual a Vuestra Señoría Ilustrísima y Excelentísima pido y suplico se reconozca dicha obra, y fecho se me dé por libre de la obligación que tengo fecha, en que recibiré merced de la grandeza de Vuestra Señoría Ilustrísima y Excelentísima.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

[Al margen izquierdo]  
Nombramiento de maestros.

En la ciudad de México, a veinte y un días del mes de noviembre de mil seiscientos y ochenta años, el señor doctor don Joan Cano Sandoval, maestrescuela de esta Santa Iglesia Catedral, provisor

oficial y vicario general deste arzobispado, en conformidad del decreto del Ilustrísimo y Excelentísimo arzobispo, mi señor, y para dar entero cumplimiento a lo que por él le manda, vista y reconocimiento del reparo y aderezo contenido en la petición de suso, nombraba y su Merced nombró a los maestro Luis Gómez de Trasmonte y Nicolás de Aragón, que lo son de arquitectura, para que en compañía de su Merced, reconozcan dicho reparo y obra fecha en el convento de Nuestra Señora de la Encarnación y si está conforme a la obligación otorgada por dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas, los cuales ace[p]taron dicho nombramiento y juraron por Dios Nuestro Señor y a una Señal de la Cruz, de cumplir con su obligación. Y lo firmaron con su Merced.

Doctor Juan Cano Sandoval  
[rúbrica]

Luis Gómez de Trasmonte  
[rúbrica]

Nicolás de Aragón  
[rúbrica]

Ante mí

José de Anaya  
Escribano Real  
[rúbrica]

[Al margen izquierdo]

Vista y reconocimiento de la obra.

En la ciudad de México, a veinte y un días del mes de noviembre de mil seiscientos y ochenta años, su Merced, el señor doctor don Juan Cano Sandoval, maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral, provisor y vicario general deste arzobispado, fue al convento de Nuestra Señora de la Encarnación y estando en él, en compañía de los maestros Luis Gómez de Trasmonte y Nicolás de Aragón, que lo son de arquitectura, habiéndose leído la escritura de obligación otorgada por el maestro Cristóbal de Medina Vargas, sus calidades y condiciones, dichos maestros fueron reconociendo toda la dicha obra y reparo, cotejándolo con dicha obligación, y habiendo acabado dijeron estar toda fecha y acabada con toda permanencia, sin faltar cosa alguna de lo contenido en dicha escritura, antes sí se halla con ventaja y mejora, pues hizo el dicho maestro otros reparos que no eran de su obligación, por lo cual ha cumplido exsactamente [sic] con ella y en utilidad de dicho convento, lo cual declararon y juraron a Dios y la Cruz ser lo que hallan a todo su leal saber y entender, y lo firmaron con su Merced, dicho señor provisor.

Doctor don Juan Cano Sandoval  
[rúbrica]

Luis Gómez de Trasmonte  
[rúbrica]

Nicolás de Aragón  
[rúbrica]

Ante mí

José de Anaya  
Escribano Real  
[rúbrica]

[Al margen izquierdo]  
Informe.

Excelentísimo Señor

En cumplimiento de lo mandado por Vuestra Señoría Ilustrísima y Excelentísima en el decreto de la foja antecedente, he visto y reconocido el reparo y obra fecha por el maestro Cristóbal de Medina Vargas en el convento de Nuestra Señora de la Encarnación, a que estaba obligado por escritura, y para reconocer si estaba conforme a las condiciones della, nombré a los maestros Luis Gómez de Trasmonte y Nicolás de Aragón, por quienes asimismo se fue reconociendo, y según sus declaraciones y lo que yo vi y reconocí, hallo que el dicho maestro cumplió con su obligación, en que no tan solamente faltó a cosa alguna, antes sí se halla con mejora en utilidad de dicho convento, así por la calidad de dicha obra, como por otras reparaciones que hizo, no siendo de su obligación, con que siendo Vuestra Excelencia servido, se podrá declarar por libre de la obligación que tiene otorgada y haber cumplido con lo que ha sido su cargo, o lo que a Vuestra Excelencia pareciere más conveniente, que será lo más acertado, como siempre. México y enero 26 de 1681.

Doctor don Joan Cano Sandoval  
[rúbrica]

[Al margen izquierdo]  
Despachóse recaudo según el decreto.  
[rúbrica]

México y febrero 26 de 1681 años.

Visto el informe de nuestro provisor y vicario general y las declaraciones de los maestros Luis Gómez de Trasmonte y Nicolás de Aragón sobre los reparos del convento de la Encarnación, y estar acabados conforme a la obligación que otorgó el maestro Cristóbal de Medina, y tener algunas mejoras, en cuya atención se despache recaudo por el cual declaramos por libre al dicho Cristóbal de Medina de la obligación que tiene otorgada, para que por esta razón no se le pida ni demande cosa alguna. Mandamos a las madres presidenta, vicaria y definidoras, otorguen chancelación de dicha escritura y se le entregue al dicho maestro para en guarda de su derecho. El Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Maestro don fray Payo de Rivera, arzobispo de México, mi señor, así lo proveyó y rubricó.

Ante mí

Santiago de Çuri Calday  
Secretario  
[rúbrica]

AGN (Bienes Nacionales: 797, exp. 24).

Dato consignado por Maria del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 42

[Aclaración de Cristóbal de Medina acerca de los gastos realizados en el dormitorio que estaba construyendo en el convento Real de Jesús María. 13 de septiembre de 1680].

Atento a haber visto lo que el contador Luis Martínez pide a Vuestras Reverencias, en razón de que yo declare y certifique lo que hallo tocante a la cuenta de obras que exhibieron los albaceas de don Agustín Boso, así en el gasto de el aderezo y reparos que se hizo en las casas que fueron de el licenciado don Alonso de Rivera, como asimismo declare, como lo hago, por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, de la obra de el dormitorio que actualmente se está haciendo en ese Real convento de Jesús María, a lo cual digo que para descargo de mi conciencia, que en lo tocante a las memorias desde folio tres hasta folio treinta y uno es perteneciente a la obra de las casas que fueron de el licenciado Alonso de Rivera, en la cual obra no tuve más intervención que maestrarla y darle algunos materiales que fueron muy pocos, como se reconocerá en seis recibos firmados de mi nombre, se hallan y fueron dichos materiales para dicha obra, y en cuanto a lo que habrá costado dicha obra según todo lo que se hizo en dichas casas y premeditando el gasto de gente y materiales que en ella se pudieron gastar durante dicha obra y según la experiencia que regularmente tengo hecha, llegaría a tres mil doscientos y veinte y cinco con declaración de que no entregué más materiales que constaron por los seis vales míos firmados de [mi] nombre, por cuanto el gasto de oficiales, peones [sobre]estante y demás materiales corrió por cuenta y mano de don Agustín Boso en lo perteneciente al dormitorio, digo que un recibo que se halla a folio primero de quinientos pesos, su fecha en diez y seis de diciembre de setenta y nueve fue cuando dicha obra de el dormitorio se empezó, se lo dí a don Agustín Boso por haberme entregado dichos quinientos pesos y no haber recibido de el susodicho otra cantidad ninguna para materiales, porque aunque murió tenía yo entregada mayor cantidad en materiales era de cuenta de otros quinientos pesos que la madre Petronila de San José, contadora de dicho convento real me había entregado, porque con la enfermedad de don Agustín Boso no cesase de entregar materiales para la fábrica de el dormitorio con declaración que los setenta y cinco pesos y siete tomines que se gastaron en materiales la séptima semana [de] seis de febrero y los cincuenta y un pesos y cuatro reales que se gastaron en materiales la octava semana de doce de febrero y los cincuenta y tres pesos y cuatro reales de la novena semana de diez y nueve de febrero que todas tres importan ciento y ochenta pesos y siete tomines y fueron a cuenta de los quinientos pesos, que como dicho es, me había entregado la madre Petronila de San José, y reconocido en el folio dos, en que dicen me dio los quinientos pesos el dicho don Agustín Boso pone también asiento de los vales que paran en mi poder, los cuales dichos vales se hallan duplicados en la cuenta de la memoria de los oficiales y peones, pone también los materiales con que por esa causa se hallan duplicados, como se verá en el Libro, donde tengo asentado todo el gasto que tiene dicha obra de el dormitorio, el cual Libro, con los vales de don Agustín Boso, en que se me dio por entregado de dichos materiales y en dichos vales incluyen los ciento y ochenta pesos y siete tomines que son por cuenta de la madre Petronila de San José, y los presento dichos vales de don Agustín y libro de mi asiento a Vuestras Reverencias, y pido se me vuelvan para en guarda de mi derecho. Y asimismo declaro como por

razón de la maestría de las casas que fueron de el licenciado don Alonso de Rivera, ni otras evaluaciones, ni vistas de ojos de diferentes casas, ni de negocios y tanteos tocantes a dicho convento, no se me ha dado cosa alguna, ni de la maestría de el dormitorio de dicho convento, sino tan solamente los quinientos pesos que en el folio primero consta por recibo mío firmado de mi nombre, los cuales recibí para entregarlos en materiales para dicho dormitorio nuevo. Y esta es la verdad y por tal lo juro por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz en forma de derecho, y lo firmo. México, en 13 de septiembre de 1680 años.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

AGN (Bienes Nacionales: 1226, exp. 1).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Delia Pezzat.



## DOCUMENTO NUMERO 43

[Memoria y condiciones presentadas por Cristóbal de Medina para realizar reparaciones en el convento de Nuestra Señora de Regina Coeli. 25 de noviembre de 1680].

Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor por Su Majestad de estas Provincias de la Nueva España y alarife mayor de esta ciudad, digo que en conformidad de la vista de ojos fecha por el señor doctor don Joan Cano de Sandoval, maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, juez, provisor y vicario general de este arzobispado, para efecto de ver y reconocer toda la obra y reparos que necesitan de hacer en el sagrado convento de Nuestra Señora de Regina Celi, y poniéndolo en debido efecto y reconociéndolo por una y dos veces y con asistencia de el mayordomo de dicho convento y la madre abadesa, vicaria y definidoras, se fue reconociendo con toda individuación así lo que toca al coro alto y antecoro y los dos dormitorios grandes y la sacristía y enfermería y el pasadizo que hace a dicha enfermería y el refectorio y las dos oficinas bajas que caen debajo de el dormitorio grande, todo lo cual y cada uno de por sí, se fue regulando para ver el mayor ahorro que en ello puede haber y de el tenor siguiente:

Primeramente, en el coro alto se han de meter cuatro planchas de cedro que están tronchadas y han de ser de porte de a quince varas labradas, acepilladas y acanaladas y entabladas y enladrilladas, según y como están las otras.

Asimismo, en el antecoro están dos ventanas con capialzados acuartelados y se han de rajar volviendo a blanquear todas las partes de el dicho antecoro en todo su largo, por estar muy maltratadas y resanar algunos ladrillos de el suelo bajo.

Y asimismo, encima del claustro de este antecoro, necesita de rajar la pared sobre que cargan las vigas, que tiene treinta y cuatro varas de largo y ha de llevar la rafa tres cuartas de alto y recorrer los techos de el claustro, quitando toda la yerba y chándole algunas tablas de que necesita.

Y a esto se sigue un dormitorio que tiene setenta y cinco varas de largo y otro que tiene setenta y ses varas y entrambas se necesita de echar en el techo alto cantidad de cien vigas de porte de a diez varas, que son las que hoy se reconocieron estar podridas y éstas han de ir labradas, entabladas y enladrilladas. Y para que queden los dichos dormitorios seguros y permanentes, se han de echar sus contrasoleras por una y otra parte, de vigas de a ocho varas, con sus canes, repartiendo en cada viga cuatro canes y esto se entiende por unas y otras cabezas en todo el largo de dichos dormitorios, recorriéndole los enladrillados de las azoteas y dándole sus corrientes y rajar las paredes de el dormitorio junto al coro alto, dejando los dichos dormitorios blanqueados y con cenefas de almagre, y resanar los enladrillados en el pisaje, porque están muy maltratados.

Y a esto se sigue, debajo de este dormitorio grande, en las paredes maestras, meter una rafa en una esquina de una ventana que carga todo lo de arriba y recalzar las paredes de los lados y apuntalar los dichos dos lados sobre sus zoclos, porque no se pudran dichos puntales.

Y a esto se sigue la sacristía alta, la cual necesita de echarse cuatro vigas de porte de a nueve varas, labradas, entabladas y enladrilladas y otras cuatro de contrasoleras y echar algunas tablas y rajar el tabique de dicha sacristía por una parte y otra, volviéndola a blanquear.

En la enfermería, se necesita de echar hasta veinte vigas nuevas que están apuntaladas y podridas y son del mismo porte de a nueve varas labradas, entabladas y enladrilladas y echarle a toda la enfermería doce vigas contrasoleras y canes para el seguro de todo lo demás y en dos ventanas de dicha enfermería, se han de rajar los capialzados y las paredes encalallas y blanqueallas y echarle cenefa de almagre, y a los suelos, resanarle los enladrillados.

Y asimismo, en el refectorio, en todo su largo, se necesita en las ventanas, meterle sus rafas de cal y canto, por estar acuartelada y por la mucha carga de las paredes, encalarlas y blanquearlas y con sus cenefas de almagre.

Y a esto se sigue un pedazo de pasadizo que tiene treinta varas de largo, el cual se le han de echar sus planchuelas de vigas de a ocho varas de cedro, con sus pilares de lo mismo, asentados sobre sus zoclos de piedra dura y encima su pretil de cal y canto de una tercia de grueso y una vara de alto, con su ladrillo por encima y el pedazo, que es razón techar, se ha de hacer de nuevo de cuarterones, con su planchuela, pretil y enladrillado, que es muy necesario para el pasaje de la enfermería y dicho convento.

Y ésta es toda la obra que es muy precisa en dicho convento, desde la primer condición hasta la última y en ello se han de poner todas las maderas de vigas de a diez varas de oyamel, de a nueve y de a ocho de oyamel y las cuatro planchas de a quince varas de cedro para el coro; toda la tablazón, ladrillos, cal, arena, piedra y dos sobreestantes para la asistencia y brevedad de dicha obra. Y asimismo, se advierte que hacia la parte de la acequia se necesita de abrir una puerta para que todas las maderas, materiales y gente entre por ella y las planchas para el dicho coro, según y como se hizo en el convento de Nuestra Señora de la Concepción, por demanar el abrio para dicha obra y después quedará para que por allí se saque la basura que se conduce en dicho convento.

Y habiendo hecho minuta por mayor y menor, minorando para el ahorro de dicha obra, dejándola con toda permanencia y perpetuidad, según y como se requiere para dicho convento, costará tres mil setecientos y ochenta y cinco pesos, según y como arriba se refiere. Y ser todo lo que hallo, a según mi leal saber y entender, y así lo juro y declaro por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, en forma de derecho. Y lo firmé en México, a veinte y cinco de noviembre de mil seiscientos y ochenta años.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

[Al margen izquierdo]  
3,785 pesos.

## DOCUMENTO NUMERO 44

[Testimonio de autos acerca de la construcción de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de la ciudad de México que llevó a cabo Cristóbal de Medina. 18 de marzo de 1681-18 de agosto de 1682].

f. 29

En el nombre de Dios Nuestro Señor, amén, y de su bendita madre la Virgen María, a cuyo honor y reverencia se dirige lo contenido en esta carta. Sea notorio y manifiesto a los que la presente vieren, como nos de la una parte los muy reverendos padres fray Juan de Córdoba, presentado predicador general y prior provincial; fray Cristóbal Téllez presentado predicador general y prior y demás padres de Consejo de esta Provincia y Real convento de Santiago de México, Orden de Predicadores que abajo firmamos, estando juntos y congregados en nuestro capítulo, llamados a son de campana tañida, como habemos de uso y costumbre para semejantes casos, y en nombre de los demás padres provinciales, priores y religiosos que adelante fueren de esta dicha Provincia, por quienes prestamos vos y caución de rato grato iudicatum solvendo de que estarán y pasarán por lo contenido en este instrumento, y de la otra parte, nos los diputados y mayordomo de la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario fundada en el dicho Real convento del señor Santo Domingo de esta dicha ciudad de México, que asimismo firmaremos, y prestando vos y caución como va referido por los demás diputados y mayordomos que en adelante fueren de esta dicha archicofradía, de que estarán y pasarán en todo tiempo por lo que en ésta sea y hará mención, decimos que por cuanto nos, los dichos diputados y maiordomo de esta dicha archicofradía, celosos del servicio de Dios Nuestro Señor y de la Virgen

f. 29 v.

Santisima del Rosario, su madre, procurando el aumento de la archicofradía y que la devoción de los devotos de Nuestra Señora y de su Santísimo Rosario vaya en aumento y no desaparezca sino que siempre esté permanente para mayor gloria suya y consuelo de los fieles cristianos, y que la dicha imagen de Nuestra Señora del Rosario esté con la decencia, veneración y ornato que requiere su Divina Majestad, hemos propuesto a los dichos muy reverendos padres provincial, prior y demás del Consejo, cómo esta archicofradía trata de hacer de limosnas una capilla en dicho convento Real del señor Santo Domingo, dándonos y señalándonos sitio y lugar para ello, para procurar tenga logro cosa tan deseada como es dicha obra, respecto a que la que tiene al presente es pequeña y no tienen todo lo necesario para el servicio y adorno de dicha imagen. Que visto por nos, los dichos muy reverendo padre Provincial, Prior y Consejo la proposición que hacen los dichos diputados y mayordomo, considerando su buen celo y que sólo se dirige su pretensión al aumento de dicha archicofradía, veneración, ornato y decencia de la Virgen, Nuestra Señora, venimos en ello para la

dicha fábrica de la nueva capilla, llamamos a Cristóbal de Medina Vargas y a otros para que reconociesen dicho sitio, y si era a propósito y conveniente el lugar donde los indios tarascos

f. 30

tenían su capilla, por ser el más decente y capaz que ha reconocido esta dicha Provincia haber para dicha fábrica, que habiéndolo hecho y reconocido dichos maestros el dicho Cristóbal de Medina Vargas nos dio su parecer y para que se confiriesen las calidades y condiciones con que se ha de hacer dicha obra y capilla y lo demás que se ha de guardar y observar para permanencia de lo referido, así por parte de esta dicha Provincia y convento real del señor Santo Domingo, como por la de la dicha archicofradía de Nuestra Señora del Rosario se han hecho diferentes juntas y tratados y determinándose lo que por ellos constará y de uso se hará mención, con lo cual el reverendo padre fray José Patiño, siendo procurador general de este dicho convento, haciendo declaración de lo referido, ocurrió al Excelentísimo Señor don Tomás Antonio Lorenzo Manuel Manrique de la Cerda Enriquez Afán de Rivera Portocarrero y Cárdenas, conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España y pidió que respecto a que Su Majestad es patrón de dicho convento y no seguirse ningún inconveniente, dicho señor Excelentísimo en su real nombre concediese licencia para la dicha fábrica de dicha capilla, y habiéndolo remitido a el señor fiscal de Su Majestad, dio cierta respuesta, que con vista de ella

f. 30 v.

y el informe hecho por Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral y del Real Palacio, despachó dicho señor Excelentísimo virrey mandamiento para dicho efecto, que en su tenor y los tratados son como se siguen:

Aquí los tratados, cabildos y mandamiento y declaración

Y en este estado para que en todo tiempo conste lo resuelto, tratado y practicado y pacionado [sic] entre nos, los dos dichos muy reverendos padres provincial prior y demás de Consejo, y dichos diputados de esta dicha archicofradía de Nuestra Señora del Rosario, y que cada uno de nos sepamos lo que debemos observar y guardar cumplir y ejecutar, reduciéndolo a instrumento público, otorgamos en aquella vía y forma que mejor haya lugar en derecho, que por la presente nos obligamos nos, los dichos muy reverendo padre provincial, prior y Consejo por lo que nos toca y a esta dicha Provincia de Santiago, Orden de Predicadores y convento Real del señor Santo Domingo, y prestando vos y caución por los demás muy reverendos padres [continúa en la f. 45].

f. 31

Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor del arte de arquitectura por Su Majestad de todas estas Provincias de Nueva España y alarife mayor de esta ciudad, digo que en conformidad de haber sido llamado por el muy reverendo padre predicador general fray Joan de Córdoba, Provincial actual del convento Real de señor Santo Domingo de México y consultor de el Santo Oficio, y del muy reverendo padre prior de dicho convento para efecto de ver y reconocer y consultar acerca de la intención que tienen el mayordomo y diputados de la ilustre cofradía de Nuestra Señora del Rosario, fundada en dicho convento para la fábrica de la capilla de dicha cofradía, y habiendo ido a los diez y ocho de este presente mes de marzo y asistido en presencia de nuestro muy reverendo padre provincial y reconocido la parte donde se ha de hacer sin perjuicio de ninguno de la iglesia principal y premeditando el que antes le servirá de estribo a la parte de el pilastrón que cae donde hoy es la

capilla de Santa Rosa, por quedar unida toda la obra con la dicha iglesia, según los dictámenes que para ello tengo especulado, por el celo que tengo a dicho convento y el conocimiento de treinta años a esta parte, de sus cimientos, paredes y armadura de ella y de la fortaleza que en cada parte tiene y reconoce que de conseguir dicha obra le sirve de estribamento a aquella parte por donde ella desplomó. En cuya atención se midió su ancho y se halló tener diez varas desde la pared vieja de la calle, hasta el pedestal de la por

f. 31 v.

tada principal de dicha iglesia, con que queda toda la columna que carga sobre dicho pedestal, libre de la pared que se ha de hacer lateral para que se demuestren los vuelos así de la basa de la columna, como capiteles y la media muestra de la cornisa de la dicha portada principal, y habiendo medido el largo que tiene desde el pilastrón hasta la calle, tuvo cincuenta y seis varas que corren de norte a sur, que en este dicho sitio se pueden ver partir las bóvedas muy conferentes a lo ancho de las diez varas, dejándole sacristía en lo último que pega a la alcantarilla de la esquina, y encima de esta sacristía, una pieza para los cabildos, en la cual se ha de subir por un caracol embebido en las paredes que se hicieron, porque la escalera no sirva de estorbo, y a la capilla se han de dejar sus ventanas, unas al patio y otras a la calle, y pegado a la capilla que hoy es de Santa Rosa se ha de hacer su tribuna o coro para que tenga la comunidad donde oficiar las misas cantadas que se dijeren sin bajar abajo. Y esto es todo lo que se halló se necesita de hacer para la ejecución y intento de dicha obra, que en ello queda conseguido el intento tan deseado al culto Divino, además de la fortaleza que de ello se sigue

f. 32

a dicha iglesia, así por lo ilustre como por la fortaleza. Y esto es todo lo que hallo a según mi leal saber y entender, y por tal lo juro y declaro por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, según derecho. Y lo firmé en México, en diez y ocho de marzo de mil seiscientos y ochenta y un años.

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

f. 33

En diez y ocho de marzo del año de mil seiscientos y ochenta y un años, nuestro muy reverendo padre provincial mandó llamar a la celda de su habitación a los reverendos padres de Consejo y les propuso cómo el muy reverendo padre presentado fray Jerónimo de Cardona, prior de este real convento y rector de la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario, fundada en dicho convento, con dos diputados, conviene a saber don Gonzalo de Cervantes y Casaus, caballero del Orden de Santiago y el capitán Juan Jerónimo López de Peralta y Urrutia, a los cuales había enviado como comisarios del resto y cuerpo de los demás diputados de dicha archicofradía para que le diesen parte de cómo habiendo buscado sitio para labrar una nueva capilla a Nuestra Señora del Rosario en el dicho convento, y traidos tres maestros alarifes para el efecto que lo registraron todo, hallaron por más conveniente la parte y lugar en que ahora está la capilla de los indios, y que para conseguirlo, le pidieron juntase a Consejo de Provincia a los reverendos padres pertenecientes a él, como lo hacía, y habiendo oído todo lo propuesto vinieron unánimes y conformes en que se labrase dicha capilla en el dicho sitio donde los alarifes señalaron, para que la sagrada imagen de Nuestra Señora estuviese con la decencia debida, pero que había de ser con las condiciones siguientes,



f. 33 v.

las cuales se habían de expresar en escritura para su cumplimiento.

I- La primera condición, que la puerta que cae frontero de las ventanas de la Inquisición la han de pasar y poner junto a la puerta de la capilla de los negros.

II- La segunda, que no con el pretexto de la obra hayan de dejar de sortearse y salir las huérfanas que se acostumbran el día del Año Nuevo.

III- La tercera condición, que ha de correr la obra por mano del maestro mayor Cristóbal de Medina, por cuanto se tiene experiencia de que obrará con afecto, por el mucho que él ha reconocido siempre este convento, y será la obra a satisfacción de todos.

IV- La cuarta condición, que no hayan de abrir puerta a la calle ni al patio, si no fuere la principal de la capilla que ha de caer dentro de la misma iglesia, y sobre dicha puerta han de hacer una ventana que salga de la versícula a la dicha capilla, que sirva de tribuna y de coro y para que la dicha versícula, que es donde se guardan los libros corales, tenga luz, se le ha de abrir una ventana alta por la parte de la calle.

V- La quinta condición, que se ha de dejar la capilla, en sacando la imagen de Nuestra Señora, con el mismo adorno que hoy tiene.

VI- La sexta condición, que en orden a los entierros que se hubieren de hacer en la nueva capilla, se ha de guardar la costumbre que se ha observado hasta hoy, conviene a saber que se ha de quedar toda la cera a la sacristía del convento y que así las

f. 34

misas de cuerpo presente, como las demás de las fiestas de Nuestra Señora, con la principal de la naval y los domingos de mes, se han de celebrar como hasta aquí, en la iglesia grande, sin que en esto haya novedad alguna en ningún tiempo.

VII- La última condición, que se han de obligar a remediar cualquiera daño que con la nueva obra de dicha capilla pudiere resultar a la iglesia.

Con las cuales condiciones se permite labrar dicha capilla y así lo firmaron y resolvieron dicho día, mes y año ut supra. Item, en el mismo día se había determinado en el dicho Consejo, que para que los indios tengan capilla se les dé un pedazo bastante de la sala que llamamos del Entierro, en el patio de la iglesia con un sótano y un patiecillo que corresponde a la capilla de los negros. Y así lo firmaron dicho día, mes y año ut supra. Fray Juan de Córdoba, presentado predicador general y prior provincial; fray Jerónimo de Cardona, presentado; fray Francisco Muñoz de Molina, ministro; fray Agustín Dorantes, ministro; fray Juan de Cevallos, ministro; fray Juan Pimentel, ministro; fray Juan de Burgos, fray Diego de Cáceres, ministro; fray José de Vega, predicador general y subprior; fray Benito Pavón, predicador general. Ante mí, fray Cristóbal Téllez, presentado predicador general, compañero y notario apostólico. Concuerta con el Consejo original, que para efecto de sacar este traslado, exhibo el libro donde está, ante mí, el dicho muy reverendo padre fray Juan de Córdoba, presentado predicador general, prior provincial que está a foja ciento y noventa y una y ciento y

noventa y dos de dicho Libro de Consejos de Provincia, el cual volvió a quedar en poder del dicho muy reverendo padre provincial de que doy fe y pedimento de los diputados y mayordomo de dicha

f. 34 v.

archicofradía de Nuestra Señora del Rosario, doy y saqué el presente en la ciudad de México, a dos de enero de mil seiscientos y ochenta y dos años, siendo testigos a lo ver sacar y corregir y concertar, Juan Fernández de la Orta, don Juan Fernández de Córdoba y Antonio de Rojas, vecinos de esta ciudad.

En testimonio de verdad, hago mi signo [signo]

Juan de Zearreta  
Escribano  
[rúbrica]

f. 35

El rector y diputados de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, habiéndose juntado en su Cabildo para efecto de ver el testimonio de lo determinado por el muy reverendo padre provincial y demás padres del Consejo, [a]cerca de la capilla que se trata de fabricar para Nuestra Señora del Rosario, y habiéndose conferido sobre las condiciones propuestas, se responde lo siguiente:

1. A la primera condición de que la puerta que cae frontero a las ventanas de la Inquisición se ha de pasar y poner junto a la puerta de la capilla de los negros, se responde que se hará según y como se propone por dicho Consejo.
2. A la segunda, de que no con el pretexto de la obra hayan de dejar de sortearse y salir las huérfanas que se acostumbran el día de Año Nuevo, se responde que se hará como se propone por dicho Consejo.
3. A la tercera condición, que ha de correr la obra por mano del maestro mayor Cristóbal de Medina, por cuanto se tiene experiencia de que obrará con afecto por el mucho que en él ha reconocido el convento y será la obra a satisfacción de todos, se respondo que luego que se propuso a los diputados era de gusto de nuestro reverendo padre provincial, vinieron en ello así por esta razón, como porque en el papel que el dicho Cristóbal de Medina hizo, refiere tener conocimiento y experiencia de la fábrica del templo, y así responde que el dicho Cristóbal de Medina asistirá para lo que tocare a maestrear dicha capilla y obra solamente porque así para la disposición, compra de materiales, paga de oficiales, y manejo del dinero ha de correr por mano de el diputado o diputados que la cofradía eligiere, sin que el dicho Cristóbal de Medina tenga más intervención que el maestrear y asistir conforme a su oficio.

f. 35 v.

4. A la cuarta condición, de que no hayan de abrir puerta a la calle ni al patio, si no fuere la principal de la capilla, que ha de caer dentro de la misma iglesia, y que sobre dicha puerta se ha de hacer una ventana que salga de la versícula, que es donde se guardan los libros corales, tenga luz, se le ha de abrir una ventana alta por la parte de la calle, se responde se hará según y como se propone por dicho Consejo.

5. A la quinta condición, que se ha de dejar la capilla en sacando la imagen de Nuestra Señora, con el mismo adorno que hoy tiene, se responde que nuestros muy reverendos padres reconozcan que la capilla que se ha de hacer, aunque en la obra se ha de procurar sea magnífica, se debe, desde luego, prevenir el adorno de ella, y que siendo los lienzos de Milagros y asuntos del Rosario, es necesario para el adorno de la nueva capilla, y que asimesmo las lámparas y todo lo demás, y que hacerlo de nuevo fuera de mucha costa, y cuando para conseguir la obra de la capilla es necesario solicitar limosnas, reducir a reales muchas joyas y preceas que tiene la Virgen, que no le sirven, y de esto ayudar los diputados con la solicitud y con lo que necesitamos, y así se responde por dicha cofradía, que todo cuanto toca a Nuestra Señora del Rosario, así cuadros como lámparas, coraterales [sic], altar y todo lo que está en la sacristía, se ha de sacar para pasarla a la capilla nueva que se hiciere, sin haber de dejar más que el casco de la capilla donde se podrán pasar los coraterales [sic] que hoy tiene la de Santa Rosa.

6. A la sexta condición, que en orden a los entierros que se hubieren de hacer en la nueva capilla, se ha de guardar la costumbre que se ha guardado hasta hoy, y conviene a saber que se ha de poner el túmulo de la capilla mayor de esta iglesia, que ha de quedar toda la cera a la sacristía del convento y que así las misas de cuerpo presente, como las demás de las fiestas de Nuestra Señora, con la principal de la Naval y los domingos de mes, se han de celebrar como hasta aquí, en las iglesia grande, sin que en ésta haya novedad alguna en ningún tiempo, se responde se hará según y como se contiene en esta condición y lo propone el dicho Consejo.

7. En la séptima y última condición, de que se ha de obligar la cofradía a remediar cualquiera daño que con la nueva obra

f. 36

de dicha capilla pudiere resultar a la iglesia, se responde que siendo el que el maestrear esta obra Cristóbal de Medina, persona inteligente, maestro mayor, y como por tercera condición se refiere tener el convento experiencia del, y el dicho Cristóbal de Medina habiendo, por mandado del muy reverendo padre provincial, reconocido la obra, en el papel que formó refiere tener conocimiento de la fábrica de la iglesia y acequia, a todo su leal saber y entender, que de la obra de dicha capilla no puede venirle damnificación ninguna a la iglesia, antes sí asegura utilidad de hacerle la cpantes [sic] si asegura utilidad de hacerse la capilla, respecto de que sirve de rempujo a la iglesia y de estribo por la parte que se ha reconocido el desplomarse, y en conformidad de lo referido, responde la cofradía que nuestro muy reverendo padre provincial y demás padres del Consejo llamen maestros y personas peritas en la materia para asegurarse de que no vendrá damnificación a la iglesia de la nueva fábrica, para que no presumiéndola, se determine porque la cofradía no ha de quedar obligada por ninguna manera, ni ningún caso agora ni en ningún tiempo, a reparar cosa alguna de daño que por accidente o sin accidente venga, porque de todas maneras ha de quedar la cofradía libre, ilesa y sin ninguna obligación.

Habiendo respondido esta cofradía a las condiciones y propuestas hechas por los reverendos padres del Consejo, ahora por parte de la cofradía se proponen a dichos muy reverendos padres las condiciones siguientes:

1. La primera, que la obra de la capilla ha de correr por mano y disposición del diputado o diputados que la cofradía eligiere, nombrando diputado que sirva de tesorero, en poder del cual han de entrar todas las limosnas, así las que solicitaren por los religiosos que el convento nombrare, como las que adquirieren y solicitare la cofradía, el cual dicho tesorero tendrá obligación de dar cuenta a la

cofradía, sin que ni nuestro muy reverendo padre provincial, ni padres de el Consejo, ni el convento, tenga intervención ninguna con dicha obra ni con el dicho diputado, ni la tengan en cuentas ni otra ninguna cosa, porque la cofradía sola, con el reverendo padre prior, como su rector, han de ser dueños, así para

f. 36 v.

recebir como para tomar cuenta y para todo lo demás y dependiente a dicha obra.

2. Lo segundo, que los religiosos que se nombraren así para dentro de esta ciudad, como para fuera, las limosnas que recogieren éstas o otra cualquiera, que por mano de los padres ofrezcan los bienhechores, se ha de entregar a la cofradía o tesorero que se nombrare.

3. Lo tercero, que fabricada y acabada la capilla, se hayan de poder enterrar en ella todos los diputados y mayordomos que hubieren sido de esta cofradía, sus mujeres y hijos, sin que por la sepultura se les pueda pedir cosa alguna, honrando a los tales la comunidad en recibir los cuerpos, como está por Constitución y Ordenanza de la cofradía, como asimesmo lo está que si alguna devota bienhechora o cofrade de la cofradía quisiere enterrarse en dicha capilla, esto ha de ser con licencia y preciso consentimiento de la cofradía, sin quedar acción en esto a ninguno de los reverendos padres provinciales que fueren, ni ha de bastar sólo el consentimiento del reverendo padre prior, sino con licencia de la cofradía, como está dispuesto por la Constitución y Ordenanza que para esto se hizo, y hoy con justa razón se debe pues la cofradía, y sus diputados han de ser los que han de procurar se perfec[c]ione y acabe la capilla con sus diligencias y limosnas, y para que en lo que adelante se mantenga y illustre la cofradía, y que gocen los diputados este beneficio para que con él desee entrar a serlo y tengan premio de los servicios que hicieren a dicha cofradía, pues con esto se conseguirá el aumento, perpetuidad y ilustración de la cofradía.

4. Lo cuarto, se propone que si alguna persona devota quisiere eregir colateral o colaterales en el nueva capilla y por esto quisiere le den sepultura, que así para eregir dichos colaterales como para la sepultura, haya de ser la cofradía absolutamente a quien se haya de pedir la licencia, sin que para darla ni concederla, se necesite de intervención

f. 37

del reverendo padre provincial, ni de los reverendos padres del Consejo, ni del convento, y que por ninguna manera haya de permitir la cofradía poner altares, dar sepultura, sin que preceda su licencia y beneplácito, y por el mesmo hecho no la puedan dar ni conceder los dichos reverendos padres provincial y del Consejo, ni el convento.

5. Lo quinto, que en ningún tiempo ha de poder ningún reverendo padre provincial, ni el Consejo, ni el convento, por ningún pretexto, razón, causa, motivo, suceso o caso pensado que suceda, no han de poder quitar, ni desposeer a la cofradía de dicha capilla, ni de cosa que le pertenezca.

6. Lo sexto, que por ninguna razón, causa, ni motivo, se ha de impedir se celebren en dicha capilla las misas rezadas y cantadas que los bienhechores y devotos quisieren, ni a la cofradía se le ha de poner ningún estorbo en cuanto a usar de su capilla, tener en ella los bienes de su cofradía y sus cabildos, según y como hasta aquí se ha observado.

7. La séptima y última condición es que todo lo referido se ha de reducir a escritura pública, con todas las cláusulas, fuerzas y requisitos que según Derecho se requieran, para que en todo tiempo sea firme y constante y se ob[v]ien litigios y embarazos.

Todo lo referido es lo que responde y propone la cofradía a nuestro muy reverendo padre provincial fray Juan de Córdoba y demás padres del Consejo, suplicando esta cofradía a sus paternidades muy reverendas, deliberen con su gran celo y letras lo más conveniente, respondiendo a la cofradía de la determinación, para que según ella se responda, y esta materia tan del servicio y culto de la Virgen y deseo de toda la Ciudad se consiga, como también las utilidades que de hacer la dicha capilla, resulten a este ilustre

f. 37 v.

y real convento, así en su mayor adorno y grandeza, como en muchas utilidades que se han discurrido. Todo lo referido se determinó por el Cabildo que se hizo en este convento Real de Santo Domingo, hoy veinticinco de marzo de mil seiscientos y ochenta y un años. Y lo firmaron, habiéndose conferido sobre la quinta condición, se declara que la cofradía dejará los lienzos que están en los nichos, menos el lienzo de la Naval si sirviese para la otra capilla, y asimismo se dejará el colateral que hoy tiene Nuestra Señora del Rosario, dejando el que tiene Santa Rosa.

8. Iten, se pone por nueva condición que en dicha capilla, en el altar principal de Nuestra Señora del Rosario, ha de continuarse el sagrario que [a] habido siempre, cuyo uso libre no ha de impedir ningún reverendo padre provincial, ni prior, ni padres del Consejo, en cuya conformidad se determinó así en dicho día, mes y año dichos.

Fray Jerónimo de Cardona. Presentado prior [rúbrica]

Fray Antonio de Medina y Picaso [rúbrica]

[nombre ilegible]

Don Fulgencio Francisco de Vega y Vique [rúbrica]

[...] Carbajal [rúbrica]

Licenciado Bartolomé de Aranda Sidrón [rúbrica]

Don Juan Jerónimo López de Peralta Urrutia [rúbrica]

Domingo Montaña [rúbrica]

Manuel de Urrutia [rúbrica]

Felipe González [rúbrica]

Ante mí

Juan de Zearreta  
[rúbrica]



f. 38

En 25 de marzo de 1681, nuestro muy reverendo padre provincial mandó llamar a la celda de su habitación a los muy reverendos padres infraescritos de Consejo y les propuso que habiendo el rector y diputados de la cofradía de el Rosario pedido un tanto del Consejo antecedentes, en orden a la fábrica de la nueva capilla, para conferir entre sí las condiciones que en él van expresadas, de parte del Consejo se les mandó dar y se les dio, habiéndolas visto en su Cabildo y conferídas entre sí, respondieron por escrito lo que se leyó ante los muy reverendos padres de Consejo, conviene a saber que a la primera condición de que la puerta que cae frontero a las ventanas de la Inquisición se ha de poner junto a la puerta de la capilla de los negros, respondieron que se hará según y como se propone por dicho Consejo.

A la segunda, de que no con el pretesto de la obra hayan de dejar de sortearse y salir las gúerfanos que se acostumbran [el] día de Año Nuevo, respondieron que se hará como se propone por dicho Consejo.

A la tercera condición, de que ha de correr la obra por mano del maestro mayor Cristóbal de Medina, etcétera, respondieron que el dicho maestro Cristóbal de Medina asista para lo que tocara a maestrear la dicha capilla y obra solamente porque así para disposición, compra de materiales, paga de oficiales y manejo del dinero, ha de correr por mano de el diputado o diputados que la cofradía eligiere, sin que el dicho Cristóbal de Medina tenga más intervención que el maestrear y asistir a su oficio.

A la cuarta condición, de que no hayan de abrir puerta a la calle ni al patio, si no fuere la principal de la capilla, que ha de caer dentro de la misma iglesia, y que sobre dicha puerta se ha de hacer una ventana que salga de la versícula a la dicha capilla, que sirva de tribuna y coro y para que la dicha versícula tenga luz, se le ha de abrir una ventana alta por la parte de la calle, respondieron que se hará según y como se propone por el dicho Consejo.

A la quinta condición, en que se dice que se ha de dejar la capilla, en sacando la imagen de Nuestra Señora, con el adorno que hoy tiene, respondieron que la cofradía dejará los lienzos que están en los nichos, menos el de la Naval, si sirviere para la nueva capilla, y que asimismo se deja el corateral [sic] que hoy tiene Nuestra Señora del Rosario, dejando

f. 38 v.

el que tiene Santa Rosa.

A la sexta condición, que en orden a los entierros que se hubieren de hacer en la nueva capilla se ha de guardar la costumbre que se ha observado hasta hoy, etcétera, respondieron que se hará según y como se contiene en la dicha condición, como lo propone el Consejo.

A la séptima y última, que se ha de obligar la cofradía a remediar cualquiera daño que con la nueva obra de dicha capilla pudiere resultar en la iglesia, respondieron que nuestro muy reverendo padre provincial y padres de Consejo llamen maestros y personas peritas en la materia para asegurarse de que no vendrá dagnificación [sic] a la iglesia de la nueva fábrica, para que no presumiéndola, se determine, porque la cofradía no ha de quedar obligada por ninguna manera, ni ningún caso, ahora, ni en ningún tiempo, a reparar cosa alguna de daño que por accidente venga, porque de todas maneras ha de quedar la cofradía libre y sin ninguna obligación.

Todo lo cual oído y considerado por nuestro muy reverendo padre provincial y demás reverendos padres de Consejo, respondieron unánimes y conformes que fuese así como la cofradía lo pedía, pero que acerca de la quinta condición, ha de quedar el colateral de Sancta Rosa como está, en cuyo nicho se ha de poner la imagen de San Pio Quinto, por pertenecer tanto a la cofradía del Rosario y haberse conseguido en su tiempo, y por intersec[c]ión la Victoria Naval.

Item, que acerca de la última condición, queden absueltos de ella y que no se ponga en scriptura por haber asistido a este Consejo (y consultádole) el maestro mayor Cristóbal de Medina, el cual aseguró que por la fábrica de la nueva capilla no le podía venir daño alguno a la iglesia.

Otrosí, propuso nuestro muy reverendo padre provincial que uno de los reverendos padres ministros le ha dicho (fuera de Consejo) que le parecía conveniente echar una puerta al patio de la iglesia en la nueva fábrica, que si les parecía a los presentes, que se pidiera el que se hiciese, y todos fueron de parecer que al presente no se abriese dicha puerta, sino que quedase formado el nicho para ella, de suerte que si en algún tiempo hallasen los venideros ser conveniente el abrirla, la pudiesen abrir, menos los muy reverendos padres fray Francisco Muñiz y fray

f. 39

Juan Pimentel, que fueron de parecer que, desde luego, se abriese la dicha puerta. Y esto es lo que se determinó oídas y conferidas las respuestas de la cofradía a las condiciones que le propuso el Consejo, como se expresan en el antecedente.

Otrosí, se leyeron, en presencia de el dicho Consejo, por parte de la cofradía, que pedía también las condiciones siguientes:

1. La primera, que la obra de la capilla ha de correr por mano y disposición del diputado o diputados que la cofradía eligiere, nombrando diputado que sirva de tesorero, en poder del cual han de entrar todas las limosnas, así las que se solicitaren por los religiosos que el convento nombrare, como las que adquiriere y solicitare la cofradía, el cual dicho tesorero tendrá obligación de dar cuenta a la cofradía, sin que ni nuestro muy reverendo padre provincial, ni padres de el Consejo, ni el convento, tengan intervención ninguna con dicha obra, ni con el dicho diputado, ni la tengan en cuentas, ni otra ninguna cosa, porque la cofradía sola, con el reverendo padre prior, como su rector, han de ser dueños así para recibir, como para tomar cuenta y para todo lo demás dependiente [de] dicha obra. A la cual condición respondió todo el Consejo que fuese así, como en ella se pide.

2. A la segunda condición, que los religiosos que se nombraren, así para dentro de esta ciudad, como para fuera, las limosnas que recogieren éstas o otra cualquiera que por mano de los padres ofrezcan los bienhechores, se ha de entregar a la cofradía o tesorero que se nombrare, respondió el Consejo que sea como se pide.

3. A la tercera condición, conviene a saber, que fabricada y acabada la capilla, se hayan de poder enterrar en ella todos los diputados y mayordomos que hubieren sido de esta cofradía, sus mujeres y hijos, sin que por la sepultura [sic] se les pueda pedir cosa alguna, honrando a los tales la comunidad en recibir los cuerpos, como está por Constitución y Ordenanza de la cofradía, como asimesmo lo está, que se alguna devota bienhechora o cafrade

f. 39 vto.

de la cofradía quisiere enterrarse en dicha capilla, esto ha de ser con licencia y preciso consentimiento de la cofradía, como está dispuesto por la Constitución y Ordenanza que para esto se hizo y hoy con justa razón se debe, pues la cofradía y sus diputados han de ser los que han de procurar se perficione [sic] y acabe la capilla con sus diligencias y limosnas, y para que en lo de adelante se mantenga y ilustre la cofradía y que gocen los diputados este beneficio para que con él desee entrar a serlo y tengan premio de los servicios que hicieron a dicha cofradía, pues con esto se conseguirá el aumento, perpetuidad y ilustración de la cofradía. A esta condición respondió el Consejo que se haga como se pide, pero con advertencia que en orden a la comunidad y pompa que llaman con el doble de

campanas, y lo demás anexo al funeral, haya de percibir la comunidad sus limosnas como se concertaren en el convento, sin que se toque a la sepultura [sic] como hasta ahora se ha hecho, sin in[n]ovación en nada. Para lo cual se han de expresar y poner en la escritura las condiciones y ordenanzas de la cofradía, que se citan en esta condición, para excusar disensiones en orden a esto.

4. A la cuarta condición, en que se propone que si alguna persona devota quisiere eregir colateral o colaterales en la nueva capilla y por esto quisieren le den sepultura [sic], que así para eregir dichos colaterales, como para la sepultura [sic], haya de ser la cofradía absolutamente a quien se haya de pedir la licencia, sin que para darla, ni concederla, se necesite de intervención del reverendo padre provincial, ni de los reverendos padres del Consejo, ni del convento, y que por ninguna manera haya de permitir la cofradía poner altares, dar sepultura [sic], sin que preceda su licencia y beneplácito, y por el mismo hecho no la puedan dar ni conceder los dichos reverendos padres provincial

f. 40

y de Consejo, ni el convento. A esta condición, respondió el Consejo que se haga como en ella se pide.

5. A la quinta condición, que en ningún tiempo ha de poder ningún reverendo padre provincial, ni el Consejo, ni el convento, por ningún pretexto, razón, causa, motivo, subceso, o caso pensado que subceda, no han de poder quitar, ni desposeer a la cofradía ni de cosa que le pertenezca. A la cual condición respondió el Consejo que será como en ella se pide.

6. A la sexta condición, que por ninguna razón, causa, ni motivo, se ha de impedir se celebre en dicha capilla la misas rezadas y cantadas que los bienhechores y devotos quisieren, ni a la cofradía se le ha de poner ningún estorbo en cuanto a usar de su capilla, tener en ella los bienes de su cofradía y sus cabildos, según y como hasta aquí se ha observado. A la cual respondió el Consejo que se haga como se pide, ex[c]epto en los días que hubiere sermón desde las nueve hasta que se acabe dicho sermón, y que las misas cantadas que en esta condición se refieren han de decirse y oficiarse por la comunidad y los religiosos de ella, como hasta aquí se ha hecho.

7. A la séptima condición, que todo lo referido se ha de reducir a escritura pública, con todas las cláusulas, fuerzas y requisitos que según Derecho se requieren, para que en todo tiempo sea firme y constante y se ob[v]ien litigios y embarazos, a que respondió el Consejo que se hagan las [e]scripturas como se propone en el dicha condición.

8. A la octava que dice: iten se pone por nueva condición que en dicha capilla, en el altar principal de Nuestra Señora del Rosario ha de continuarse el sagrario que ha habido siempre, cuyo uso libre no ha de impedir ningún reverendo padre provincial, ni prior, ni padres del Consejo, en cuya conformidad se determinó todo lo dicho y a ello respondió el Consejo

f. 40 v.

que en lo que toca a el sagrario que ha tenido siempre la capilla de el Rosario en su altar principal, se procederá como hasta aquí, sin que en ello haya in[n]ovación alguna, y que por repetirse tantas veces en las dichas condiciones la exclusiva de provincial y padres del Consejo, se entienda que ha de ser precisamente en los puntos referidos, salvado siempre su derecho y autoridad para lo que se ofreciere, según Bulas Apostólicas, Actas y Ordenanzas de los reverendísimos generales, que son las cabezas

de todas las cofradías del Rosario, donde quiera que estén fundadas. Y así lo votaron todos los muy reverendos padres de Consejo. Y lo firmaron en dicho día, mes y año ut supra.

Fray Juan de Córdoba, presentado predicador general y prior provincial

Fray Jerónimo de Cardona, presentado prior

Fray Francisco Muñiz de Molina, maestro y regente

Fray Juan de Ceballos, ministro

Fray Juan Pimentel, ministro

Fray Juan de Burgos

Fray Diego de Cáceres, ministro

Fray José de Vega, predicador general y subprior

Fray José Antonio de Canseco, presentado

Fray Juan Bautista Méndez, presentado

Fray Juan de Algecira, predicador general

Fray Benito Pavón, predicador general

Ante mí, fray Cristóbal Téllez, presentado predicador general, compañero y notario apostólico

Está sacado fielmente de el Libro de los Consejos de esta Provincia, donde está puesto al folio 193 hasta 195 a la vuelta, de que doy fe y verdadero testimonio.

Fray Cristóbal Téllez  
Presentado predicador general compañero  
[rúbrica]

f. 41

Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel Manrique de la Cerda Enríquen Afan de Rivera Portocarrero y Cárdenas, conde de Paredes, marqués de la Laguna, comendador de la Moraleda en la Orden y Caballería de Alcántare, del Consejo de Cámara y Junta de Guerra de Indias, virrey, lugarteniente y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia de ella, etcétera. Por cuanto ante mí se presentó un memorial del tenor siguiente:

Excelentísimo señor fray José Patiño, predicador general y procurador del convento Real de Nuestro Padre Santo Domingo de esta ciudad, digo que de muchos años a esta parte se ha deseado por los religiosos de dicho convento y por los diputados de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, fundada en el convento, fabricar capilla decente y capas para colocar [a] la Soberana Imagen del Rosario, y ha hallado ser el sitio más a propósito para ello la capilla que tenían los indios mixtecos y zapotecos en el patio del dicho Real convento, a los cuales se les ha dado otra mejor y más capaz, y porque la dicha capilla se ha de unir con la iglesia principal, de quien debe estar dependiente, y se le

ha de abrir puerta por la parte de donde está la capilla de Santa Rosa, y atento a que de la fábrica de dicha capilla no se sigue inconveniente ninguno a la dicha iglesia, sino antes mayor lustre y permanencia, y respecto de ser patrón Su Majestad de dicha iglesia, a Vuestra Excelencia pido y suplico se sirva de conceder licencia para la fábrica de dicha capilla, atento a no seguirse de ello ningún inconveniente, en que mi religión recibirá bien y merced, como lo espera de la grandeza de Vuestra Excelencia. Fray José Patiño.

De que mandé dar vista al señor fiscal que dio esta respuesta: Excelentísimo Señor. El fiscal de Su Majestad, habiendo visto este memorial, dice que siendo Vuestra Excelencia servido, se debe mandar que el maestro mayor de este Real Palacio vea y reconozca si se seguirá algún perjuicio de abrir la puerta en la iglesia principal para la comunicación con la capilla y si habrá riesgo de derrumbarse alguna pared, para que en caso de haber algún peligro, se obligue la religión

f. 41 v.

a todos los daños y menoscabos que padeciere la iglesia principal por razón de la nueva obra, con cuya calidad se podrá conceder la licencia que se pide para la nueva fábrica de la capilla que se refiere, y para abrir la puerta en la de Santa Rosa, Vuestra Excelencia resolverá lo que tuviere por más conveniente. México y junio siete de seiscientos y ochenta y uno. Licenciado don Martín de Solís Miranda.

Y en su conformidad, Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor de arquitectura de este Real Palacio, habiendo reconocido la dicha capilla y la parte donde se ha de abrir la dicha puerta, con vista de todo me hizo el informe que se sigue: Excelentísimo Señor. Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral y Real Palacio de esta corte de esta ciudad de México, digo que en obediencia del mandado de Su Excelencia y parecer del señor fiscal de Su Majestad, he visto y reconocido el sitio, parte y lugar de la capilla de Santa Rosa donde se pide la licencia para abrir una puerta para comunicación de la capilla nueva que se hace a Nuestra Señora del Rosario, y reconociendo el haber visto que en la parte de la capilla mayor se rompieron cuatro ventanas en los dos lados de dicha capilla para la claridad de ella y hallo, no que no hay inconveniente que amenace peligro ninguno respecto que para dicha puerta se ha de romper a la medianía del grueso de la pared de dicha capilla y se han de formar sus pies derechos de cantería y cerramiento de arco, que es la total seguridad de ello. Y este es mi parecer, y en caso necesario, así lo juro a Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz. Y lo firmé en México, a diez días del mes de junio de mil seiscientos y ochenta y un años. Luis Gómez de Trasmonte.

Y por mí visto, conformándome con dicha respuesta e informe suso incorporado, por el presente concedo licencia al reverendo padre provincial del Orden de Predicadores de esta Provincia de Santiago de México y religiosos del, para que puedan fabricar dicha capilla y abrir puerta en la iglesia principal que salga y tenga comunicación con la

f. 42

capilla de Nuestra Señora del Rosario, sita en dicho cimborrio, atento a no seguirse perjuicio a dicho convento y ser en pro y utilidad de los diputados de la cofradía. México, diez y ocho de junio de mil seiscientos y ochenta y un años.

Conde de Paredes Marqués de la Laguna  
[rúbrica]

Por mandado de Su Excelencia  
Don Francisco de la Heras  
[rúbrica]



Asentada

Vuestra Excelencia, en conformidad de respuesta del señor fiscal e informe del maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, concede licencia al convento de Santo Domingo para que puedan abrir una puerta por la capilla del [sic] Santa Rosa, que salga a la de Nuestra Señora del Rosario.

f. 42 v.

[blanca]

f. 43

En el convento Real de Nuestro Padre Santo Domingo, en doce de marzo de mil seiscientos y ochenta y dos años, yo, el infraescrito, comisario de nuestro muy reverendo padre provincial presentado predicador general fray Juan de Córdoba, notario apostólico de los de el número de esta Provincia de Santiago de Predicadores de Nueva España, certifico, doy fe y verdadero testimonio de cómo en el Consejo de su paternidad muy reverenda, tuvo en nueve de dicho mes y año para confirmar la elección de prior que dicho día se hizo en este dicho convento, propuso juntamente el punto de la puerta que se le ha de abrir al patio de la iglesia de la capilla de Nuestra Señora del Rosario que se está fabricando, cuya determinación se escribió luego por mí, el infraescrito, comisario y notario apostólico, en el Libro de los Consejos de Provincia, a fojas ciento y noventa y ocho a la vuelta, la cual, sacada al pie de la letra, es como se sigue: Otrosí propuso nuestro muy reverendo padre provincial que en orden al punto de que no había de abrir puerta a la calle ni al patio de la iglesia en la capilla que se está fabricando de Nuestra Señora del Rosario, como consta de el Consejo que acerca de esto se tuvo, en que se expresa esta condición entre las otras, y está a fojas ciento y noventa y dos antes de ésta, ha parecido que será fealdad no abrirla conforme se va labrando la dicha capilla, y que sobre esto dijese cada uno su parecer, a lo cual respondieron t[od]os unánimes y conformes que era conveniente el que se abriese la dicha puerta al patio de la iglesia para la hermosura y perfección de el edificio, pero que esté siempre cerrada y los mayordomos entreguen la llave de dicha puerta al reverendo padre prior que es o fuere de este convento, p[ar]a que sólo se abra cuando le pareciere que convenga, y que la mesa en que se pide la limosna para Nuestra Señora del Rosario ha de estar en la puerta de la capilla, dentro de la puerta principal de la iglesia y no en otra parte. Así lo determinaron y firmaron dicho día, mes y año ut supra. La cual partida está bien

f. 43 v.

y fielmente sacada de dicho Libro de los Consejos de Provincia, que para en mi poder, y para que conste, por mandado de nuestro muy reverendo padre provincial, di el presente testimonio en dicho convento de Nuestro Padre Santo Domingo de México dicho día, mes y año ut supra.

Fray Cristóbal Téllez  
Presentado Predicador General, Comisario y Notario Apostólico  
[rúbrica]

f. 44

Yo, Juan de Zearreta, escribano de Su Majestad y de la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario fundada en el convento de Santo Domingo de esta ciudad, certifico de verdad cómo en el Cabildo que los diputados y mayordomo de dicha archicofradía, con asistencia del reverendo padre prior de dicho

convento, celebraron por ante mí, hoy día de la fecha de ésta, entre las cosas que en él determinaron fue una que es del tenor siguiente:

Lo tercero, se vido el testimonio dado por el dicho reverendo padre prior fray Cristóbal Téllez, como notario apostólico, del tratado hecho o Consejo, por el muy reverendo padre fray Juan de Córdoba, provincial de esta provincia de Santiago, Orden de Predicadores, y por los demás padres del Consejo de ella, en el cual resolvieron ser conveniente se abra una puerta en la capilla que se está haciendo de Nuestra Señora del Rosario y que ésta caiga al patio de la iglesia para la hermosura y perfección del edificio, pero que esté siempre cerrada y los mayordomos entreguen la llave de dicha puerta al reverendo padre prior que es o fuere, para que sólo se abra cuando le pareciere que convenga, y que la mesa en que se pide la limosna para Nuestra Señora del Rosario ha de estar en la puerta de la capilla dentro de la puerta principal de la iglesia y no en otra parte. Y habiendo visto dicho Consejo por los dichos diputados y mayordomo y votádose sobre ello, se resolvió que en cuanto a la llave que tenga el reverendo padre prior que es o fuere y que el tenerla se entienda que es como rector de esta archicofradía y no por oficio de prior, y que se abra dicha puerta las festividades de Nuestra Señora del Rosario, los domingos de mes y demás festividades del Rosario y las demás veces que convenga y que dicho reverendo padre prior, como rector y cabeza, se ha de servir de comunicarlo con el primero diputado de esta archicofradía, y se haga saber esta determinación al Consejo para hacer la escriptura.

Según consta de la dicha determinación, que original está en dicho Cabildo a que me refiero, y para que se inserte en la escriptura que se ha de celebrar de la dicha capilla y conste de dicha determinación de pedimiento y mandato de dichos diputados y mayordomo, doy el presente en la ciudad de

f. 44 v.

México, a siete días del mes de abril de mil seiscientos y ochenta y dos años, siendo testigos don Juan Fernández de Córdoba, Antonio de Rojas y Juan Fernández de la Orta, vecinos de esta ciudad.

En testimonio de verdad, hago mi signo [signo]

Juan de Zearreta  
Escribano Real  
[rúbrica]

f. 45

provinciales, priores y de Consejo que en delante fueren de ella, como va referido; y nos, los dichos diputados y mayordomo que al presente somos de dicha archicofradía de Nuestra Señora del Rosario, y presentado voz y causión, como dicho es, por los demás diputados y mayordomos que en adelante fueren, a que unos y otros guardaremos, obervaremos, cumpliremos y ejecutaremos y haremos guardar, observar, cumplir y ejecutar todas las calidades y condiciones tratadas, pacsionadas [sic] y asentadas, cada uno de nos las que nos tocan según y como se contienen en las que van referidas en los Tratados y Consejos susoinsertos, sin que por ninguna manera, causa o motivo que sea, ahora, ni en tiempo alguno se puedan in[n]ovar ni alterar todas juntas, ni ninguna de ellas por ninguna de las partes, porque si lo tal subcediere o se intentare, queremos no ser oidos en juicio ni fuera del, antes por el mesmo caso han de quedar más firmes y valideras para que se ejecuten según y como en ellas se contienen, por ser en pro y utilidad así de esta dicha Provincia, como de dicha archicofradía, y para mayor seguridad y cumplimiento de lo que dicho es, nos, los dichos muy reverendos padres y de

Consejo, nos obligamos y los bienes y rentas de esta dicha Provincia, y nos, los dichos diputados y mayordomo de dicha archicofradía, nos obligamos y los bienes y rentas de ella, habidos y por haber, y unos y otros damos poder a los jueces y prelados que de esta causa puedan y deban conocer, a cuyo fuero y jurisdic[c]ión nos sometemos y a dichos bienes, renunciando el nuestro propio

f. 45 v.

ley sit convenerit y las demás leyes y defensas de nuestro favor con la general del Derecho, para que a ello nos compelan como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada, en testimonio de lo cual otorgamos la presente, que es fecha en la ciudad de México, a diez y ocho días del mes de agosto de mil seiscientos ochenta y dos años. Y los otorgantes, a quienes yo, el presente escribano doy fe que conozco, así lo otorgaron y firmaron, siendo testigos Juan Fernández de la Orta, don Juan Fernández de Córdoba y Antonio de Rojas, presentes y vecinos de esta dicha ciudad.

Fray Juan de Córdoba  
Presentado Predicador General y Prior Provincial  
[rúbrica]

Fray Cristóbal Téllez  
Presentado Predicador General y prior  
[rúbrica]

Fray Francisco Muñoz  
Ministro  
[rúbrica]

Fray Juan de Ceballos  
Ministro  
[rúbrica]

Fray Juan de Burgos  
[rúbrica]

Fray Juan Pimentel  
Ministro  
[rúbrica]

Fray José de Vega  
Predicador General y Subprior  
[rúbrica]

Fray Jerónimo de Cardona  
Presentado  
[rúbrica]

Fray Juan de Algecira  
Procurador General  
[rúbrica]

Fray Martín de Santiago [?]  
[rúbrica]

[rúbrica ilegible]

Don Juan Jerónimo López de Peralta y Urrutia  
[rúbrica]

[rúbrica ilegible]

Luis Sáenz de Tagle  
[rúbrica]

Agustín Muñoz de Sandoval  
[rúbrica]

Agustín Urrutia de Vergara  
[rúbrica]

Alfonso Flores Valdés  
[rúbrica]

Domingo Montaña  
[rúbrica]

Manuel de Urrutia  
[rúbrica]

[...] de Córdoba  
[rúbrica]

Felipe González  
[rúbrica]

Dámaso Zaldivar  
[rúbrica]

Ante mí

Juan de Zearreta  
Escribano Real  
[rúbrica]

Sin derechos. Doy fe.

AN (Notario Juan de Zearreta: año de 1741, lib. 2542, fol. 29 r.- 45 vto.).

AC (Arquitectos: 6).

Dato localizado por Elisa Vargas Lugo.

Versión paleográfica de Mina Ramírez Montes y Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 45

[Reconocimiento y avalúo de una celda del convento Real de Jesús María realizado por Cristóbal de Medina. 2 de mayo de 1681].

Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor por Su Majestad de estas Provincias de la Nueva España, digo que en conformidad de la vista de ojos fecha por el señor Doctor don Joan Cano de Sandoval, maestrescuela de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, juez provisor y vicario general de este arzobispado, para efecto de ver y reconocer la celda que está en el convento Real de Jesús María, según se representa por el memorial de Luisa de Gamboa, en cuya conformidad y en [sic] presencia de dicho señor provisor, se fue viendo y reconociendo dicha celda, que se compone de una salita alta y debajo della un aposento para mozas, y delante un corredorcito alto y bajo y su escalerita que da subida a dicho corredor, y según lo referido y en el estado que se halla toda ella, vale hasta cuatrocientos pesos, que es lo que hallo a según mi leal saber y entender. Y para que conste, lo firmé en dos de mayo de mil seiscientos y ochenta y un años.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]



## DOCUMENTO NUMERO 46

[Traslado del mandamiento del virrey conde de Paredes al mayordomo de la Catedral de México, para que pagara el salario completo al maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, no obstante que durante su ausencia lo supliera en las funciones de ese cargo Cristóbal de Medina. 2 de junio de 1682].

[Al margen izquierdo]

Vuestra Excelencia ruega y encarga al mayordomo superintendente de la fábrica desta Santa Iglesia, pague al maestro Luis Gómez de Trasmonte su salario por entero, sin embargo de que supla Cristóbal de Medina.

Don Tomás Antonio Lorenzo Alanueva. Por cuanto ante mí se presentó el memorial siguiente: Por Nuestro Señor. Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor de la fábrica material desta Santa Iglesia Catedral desta ciudad y Real Palacio, se pone a los pies de Vuestra Excelencia con el rendimiento debido, representando sus muchas necesidades ocasionadas por tener considerable familia y que yendo a pedirle dineros al licenciado don José de Rivera Vasconcelos, mayordomo superintendente de dicha fábrica por cuenta de su salario, como lo ha hecho hasta aquí, le ha respondido no poderlo hacer hasta dar cuenta a Vuestra Excelencia de la forma que ha de tener en adelante con [sic] pretexto de haber entrado Cristóbal de Medina a ejercer dicho oficio de ausencias y enfermedades, acción que no puede perjudicar a mi salario, pues la merced de Su Majestad tocante al salario se debe entender después de mis días, y así, a Vuestra Excelencia pido y suplico se sirva con su grandeza de ampararme y mandar expresamente a dicho mayordomo me pague dicho salario como lo ha hecho hasta aquí, con quespero recibir merced de la grandeza de Vuestra Excelencia. Luis Gómez de Trasmonte.

A que proveí me informase el señor licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín, que lo hizo en esta forma: Excelentísimo Señor. Aunque Cristóbal de Medina, en conformidad de su título de maestro mayor de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral desta ciudad y del Real Palacio, ha empezado a ejercer por impedimento de Luis Gómez de Trasmonte, no ha llegado el caso de la propiedad, y hasta que falte, sólo tendrá el dicho Cristóbal de Medina las ausencias y enfermedades y impedimentos del propietario, pero sin perjuicio del salario deste, que lo debe gozar mientras viviese, con que no hay razón para quel mayordomo superintendente de la dicha fábrica deje de aludirle enteramente lo que le toca y le aludía y debía antes del impedimento, así en lo pasado como lo que corriere, asista o no el dicho Luis Gómez de Trasmonte al ejercicio de maestrear la dicha obra parando el impedimento, con que siendo Vuestra Excelencia servido, podrá mandar que dicho mayordomo superintendente le pague su salario por entero, sin embargo de que supla sus ausencias y enfermedades el dicho Cristóbal de Medina, o lo que Vuestra Excelencia tuviere por más conveniente.

México y mayo veinte y seis de mil seiscientos y ochenta y dos años. Licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín.

Y por mí visto y conformándome con dicho informe, por el presente ruego y encargo a don José de Rivera Vasconcelos, mayordomo superintendente y administrador de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral desta ciudad, pague a Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor deste Reino, su salario por entero, sin embargo de que supla Cristóbal de Medina sus ausencias y enfermedades, que con este mandamiento se dé pago o de quien su poder hubiere, se le pasará en data todo lo que ha corrido y corriere. México y junio dos de mil seiscientos y ochenta y dos años. Conde de Paredes, marqués de la Laguna. Por mandado de Su Excelencia. Don Juan Francisco de las Heras.

## DOCUMENTO NUMERO 47

[Testimonio del pago que le otorgó Antonio de Salcedo, mayordomo y administrador del convento de Nuestra Señora de la Concepción, a Cristóbal de Medina, por las obras que realizó en las bóvedas de dicho convento, y carta de pago expedida por el arquitecto. 5 y 24 de septiembre de 1682].

[Al margen izquierdo]

Cristóbal de Medina, maestro alarife.

Más, doy en data setenta y ocho pesos dos tomines y seis granos que pagué a Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura, por otros tantos que se le estaban debiendo de la obra que hizo en las bóvedas de dicho convento y dicha cantidad pagué en virtud de auto de su Ilustrísima, el señor arzobispo, refrendado de don Alonso de Aguiar y Lobera, su secretario y carta de pago del dicho Cristóbal de Medina, ante Juan Antonio Espejo, notario, como parece a fojas 91 de los reca[u]dos de esta cuenta y relación jurada.

[Al margen izquierdo]

Decreto.

México y septiembre cinco de mil seiscientos y ochenta y dos años. Visto el informe desta foja de nuestro Provincial, Vicario general deste Arzobispado y constar por él estar acabados los reparos de las bóvedas que de nuestro orden y mandato se hizo en el sagrado convento de Nuestra Señora de la Concepción desta ciudad, tasación hecha por Gaspar de los Reyes, maestro de alarife y lo pedido por Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura, mandamos que el mayordomo de dicho convento de Nuestra Señora de la Concepción dé y pague al dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas los setenta y ocho pesos, dos tomines y medio, que se le restan debiendo de dicha obra y de ellos cobre recibo para que se le pase en la cuenta que diere de su administración al pie del testimonio deste decreto. Para cuyo efecto el Secretario de Cámara y Gobierno se le dé, en pública forma y manera que haga fe, y en él ponga asimismo razón dicho maestro, de estar pagado en el todo de dichos reparos, para que en todo tiempo conste al Ilustrísimo señor don Francisco de Aguiar y Seijas, Ilustrísimo Obispo de Michoacán, electo Arzobispo de México y su Gobernador, del Consejo de Su Majestad, etcétera. Así lo proveyó y firmó. Francisco, Obispo de Michoacán, electo Arzobispo de México y su Gobernador del Consejo. Ante mí, Alonso de Eguiar y Lobera, escribano.

Concuerta este traslado con el decreto original que está y queda en la Secretaría de mi cargo, a que me refiero, que va cierto y verdadero, corregido y concertado. Y para que de ello conste de dicho mandamiento, doy el presente en la ciudad de México, a siete días del mes de septiembre de mil seiscientos y ochenta y dos años. Siendo testigos José Rubio y Juan Gutiérrez, vecinos de esta ciudad, presentes.

En testimonio de verdad lo firmé y rubiqué.

Alonso de Aguiar y Lobera  
[rúbrica]

En la ciudad de México, a veinte y cuatro días del mes de septiembre de mil seiscientos y ochenta y dos años, ante mí, el notario y testigos, Cristóbal de Medina Vargas, vecino desta ciudad, que doy fe conozco, en conformidad del mandamiento de suso, otorgó haber recibido de Antonio de Salcedo, mayordomo del convento de la Concepción, setenta y ocho pesos y dos tomines y medio y de dicha cantidad se dio por entregado a su voluntad, renunció leyes de la entrega, su prueba, otorgó carta de pago en forma, y lo firmó. Testigos: Bernabé de Uscores, Rodrigo de Mesa, Rodrigo Arias, presentes.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Ante mí

Juan Antonio de Espejo  
Notario  
[rúbrica]

## DOCUMENTO NUMERO 48

[Testimonio de autos para la construcción de la sacristía, las casas de novenas y otras oficinas en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, 26 de julio de 1683-18 de enero de 1684].

Memoria y condiciones de la obra y fábrica que se ha de hacer en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, de orden del Ilustrísimo Señor don Isidro de Sariñana, obispo electo de la ciudad de Oaxaca.

Primeramente, es condición que se ha de fenecer todo el enladrillado del suelo bajo de la sala que ha de ser de la vivienda del licenciado Marín, que tiene quince varas de largo y seis de ancho, revocándola toda y echándole su cenefa de almagre.

Debajo de esta sala, que es la sacristía, se ha de fenecer el entablado, y asimismo fenecer el azulejo en todo su contorno.

A esto se sigue en lo alto fenecer las dos piezas grandes que caen enfrente del cerro, las cuales en todo el largo que tienen se han de subir y fenecer en las paredes maestras una tercia más alto que el cuarto que está acabado del padre Marín, respecto de que yendo unas sobre otras, quedan los lienzos más encadenados respecto de los terremotos y se han de subir de tezontli y en la misma forma han de subir los atajos que forman estas piezas.

La [a]zotehuela que queda delante del estribo de la iglesia, se ha de enladrillar de nuevo en su largo y ancho, echándole el pretil que cae a la parte del cerro, y en la misma forma escarpear el estribo.

Los dos cuartos principales que están por acabar se han de techar de vigas de a siete varas, asentadas sobre sus soleras de lo mismo y con el repartimiento que llenan los otros techos entablado y enladrillando dichos techos y apretilando según y como vienen los otros pretilos, echándole sus canales de cantería con chiflones de plomo, porque las vidriadas las quiebran los muchachos, y en la misma forma se han de enladrillar los suelos bajos, encalar y blanquear y con su cenefa de almagre por abajo, acabándose las puertas y ventanas de mampostería que hoy tiene empezadas.

A esto se sigue el corredor delante de la sala principal que se ha de acabar de techar todo lo que le falta en el suelo bajo y entablar y enladrillar las doce varas que tiene de largo y seis de ancho, y luego se sigue fenecer dicho corredor en lo alto, en las mismas doce varas de largo y seis de ancho, echándole sus planchas de cedro, zapatas y basas de cantería, acomodando los pilares de cedro que hoy están allí, haciendo el techo de vigas con el repartimiento de las otras, dejándolo apretilado, enladrillado y con las canales de cantería, blanqueándolo y echándole cenefas de almagre, y entre pilar y pilar sus arquillos de ladrillo, que sirvan de balcones pintados por una y otra parte.

En la alcoba de la tribuna de la iglesia, se ha de aferrar con tablonos con su puertecilla, blanqueado y con sus cenefas de almagre.

A esto se sigue la escalera principal que han de ser todas las paredes de calicanto, desde abajo hasta el primer suelo han de ser de piedra dura y de allí para arriba de tezontli haciéndose las tres paredes nuevas y la otra, que es delante del corredor, tres arcos, uno en lo bajo y otros dos en lo alto, de mampostería de tezontli y ladrillo con sus embasamentos, capitel y cornisa de lo mismo. Las dos paredes maestras llevan a una vara de grueso, las otras dos de testeras han de llevar a tres cuartas en lo bajo y media vara en lo alto hasta enraizar con el techo y altura que traen los demás cuartos, y ha de tener de largo ocho varas y de ancho seis varas, en que incluyen las dos idas, dejando



su mesa enmedio, la cual ha de ir armada sobre vigas de cedro, y en la misma forma, las dos idas de la escalera, y sobre ella sus escalones de tenayuca de bocel labrado, y enmedio su pasamano de bocel de mampostería, el techo de dicha escalera ha de ser de vigas de a siete varas techadas, enladrilladas y su canal de cantería, dejándole su claraboya para la luz de dicha escalera. Por debajo de la ida alta queda formada una puerta para el corral de gallinas. Debajo de la mesa ha de quedar el dormitorio con su puerta al corral, se le han de levantar las paredes vara y media con el adobe que está allí, para que queden seguras las aves.

El corredor bajo delante de esta escalera, que es de doce varas de largo y seis de ancho, se ha de entenayucar, blanquear y darle sus cenefas de almagre.

La puerta de la sacristía vieja se ha de levantar al peso de la antesacristía, volviendo a servir la puerta de madera, y dicha sacristía vieja se ha de levantar lo jondo que tiene, dejándola al peso de la antesacristía nueva que se ha hecho, envigándola de cuarterones sobre sus soleras y zoclos, dejándola encalada y blanqueada y con sus cenefas de almagre.

Y de allí se sale a la otra pieza grande delante del corredor bajo, la cual asimismo se ha de envigar de cuarterones, soleras y zoclos, dejándola encalada y blanqueada y con sus cenefas. Y una puerta que está tapeada en esta pieza y sale a donde estaba la caballeriza del padre Marín, se ha de hacer ventana, echándole una reja de fierro embebida en su marco de cedro.

La capilla que llaman de Córdoba, que está en la iglesia, se han de echar ocho vigas porque las que hoy tiene están cayendo, entablándolas y enladrillándolas. Asimismo las dos capillas que están en el cementerio se han de acabar las paredes, techos, pretilos y canales, dejándolas blanqueadas por dentro y fuera echándole sus puertas de verjas y las ventanas de lo mismo.

A esto se sigue los tres cuartos donde vive el padre Marín, y el otro y el que era cocina se han de techar de nuevo de vigas, tablazón y enladrillados y canales de cantería con chiflones, por ser tan permanentes, dejando las dos casitas de novenas encaladas y blanqueadas y entablados los suelos bajos con estapalucas sobre soleras y zoclos de calicanto.

En el cuarto postrero que era cocina, se ha de dejar una caballeriza muy capaz, abriéndole una ventana donde más conviene, haciéndole su pesebrera, zanja y envigado en el rincón se ha de hacer una división de adobe para pajar con su puerta en el dicho atajo, con que con eso queda todo lo bajo con todo complemento y separado uno de otro.

A esto se sigue que sobre la caballeriza que se hace en lo bajo donde pega la escalera se hace la cocina, la cual se ha de formar un ochavo de el corredor nuevo y va a la pared maestra, el cual ha de tener por delante su plancha de cedro y lo demás de vigas de a siete encima de dicha plancha y sus arquillos de ladrillo, que vienen jugando con los de entre pilar y pilar. Y ha de tener dicha concina de ancho seis varas y siete de largo, por guardar los macisos de las paredes de abajo, formándose su puerta en el ochavo, y ventana.

A esto se sigue el dormitorio de criadas pegado a dicha cocina [tachado: en] el cual ha de tener las seis varas de ancho y siete de largo en que están los atajos que han de dividir estas piezas, los cuales y las paredes maestras han de ser de calicanto del grueso que tienen las demás que se están haciendo nuevas, y han de ir techados con vigas de a siete entablados y enladrillados y con canales de cantería. Y delante de este aposento ha de quedar su [a]zotehuela apretilada y con su canal de cantería, que viene a estar sobre en que hoy duerme el padre Marín. A la cocina se ha de dejar su fogón y chimenea y su pileta con canal para que vaya el agua puerca al campo. Al aposento de mozas, su puerta a la [a]zotehuela y ventana al patio. A todo ello se ha de echar sus puertas y ventanas mandadas hacer en Juchimilco, a las puertas sus tubos, a las ventanas sus aldavas.

En todo lo cual he de poner todos los materiales que van expresados con carpinteros, oficiales, peones y sobreestante hasta dar entrega de dicha obra y por el precio el que quedaremos conchavados Su Señoría Ilustrísima y yo, dicho maestro mayor, que son fechas en México, en veinte y seis de julio de mil seiscientos y ochenta y tres años. Cristóbal de Medina Vargas.

[Al margen izquierdo]  
Petición.

Ilustrísimo Señor, el doctor don Isidro de Sariñana, obispo electo de Antequera, digo que con orden y facultad de Vuestra Señoría Ilustrísima se ha estado obrando en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe por cuyos propios y rentas soy administrador en la sacristía nueva y casa de novenas, reparando las bajas y labrando sobre la sacristía una sala de vivienda para el sacristán que vivía antes en la tribuna, la cual se ha aderezado y techado de nuevo, y para fabricar casas de novenas altas, que son necesarias y nunca las ha tenido aquel santuario, se han levantado en parte las paredes de arriba y empezado a formar la caja de escalera en todo lo cual que hasta ahora está hecho, y en los cajones de la sacristía que son de nogal, tapincerán y cedro, con una alacena de la misma obra que se ha puesto en dicha sacristía en la puerta y ventana de ella, y en las puertas y ventanas de dicha sala alta del sacristán se han gastado las cantidades de pesos que constan en las cuentas que estoy para presentar. Y por cuanto estoy próximo a salir de esta ciudad para la de Antequera y gobierno de aquella iglesia, y tengo conferido con Vuestra Señoría Ilustrísima sería muy conveniente la prosiguiese a destajo hasta su última perfección el maestro Cristóbal de Medina, que ha maestrado todo lo que está hecho y hacerlo así pareció acertado a Vuestra Señoría Ilustrísima y me mandó lo confiriere con dicho maestro, en cuya ejecución lo he conferido, de que ha resultado darme el papel que presento en que ofrece hacer, acabar y perficionar todo lo que se contiene y fuera de lo en él expresado, solar de madera, el aposento que está entre la sacristía antigua y sala de novenas bajas, blanquear y rafar las paredes de él, y asimismo en la parte alta, sobre la sacristía antigua, hacer un corredor techado enfrente del cerro, y por toda la obra que falta contenida en su Memoria y próximamente expresada después de toda diligencia en el concierto, del precio se ha convenido conmigo, en que la ejecutará y dará perficionada por precio de dos mil y ochocientos pesos fuera de los materiales que hay hoy en dicha obra y que se obligará por escritura a ello, dándosele el día que se otorgare la escritura mil pesos y los mil ochocientos restantes a ciento y cincuenta cada semana desde siete de septiembre de este año y quedará acabada dicha obra en el tiempo de cuatro meses que se han de contar desde el día del otorgamiento de la escritura, me ha parecido proponer a Vuestra Señoría Ilustrísima es conveniente que se otorgue dicha escritura, pues todo lo obrado, que es mucho, y todo lo que ofrece obrar el dicho maestro será de grande decencia y utilidad al santuario y uno y otro, siendo tanta y tan grande obra llegará a cinco mil pesos poco más o menos, incluyendo lo que yo tengo gastado y voy gastando hasta que se otorgue dicha escritura. Y así siendo Vuestra Señoría Ilustrísima servido de darme facultad y licencia para ello, se otorgará y exhibiré al dicho maestro los mil pesos, y los mil ochocientos pesos restantes se le irán dando desde siete de septiembre en adelante, dejándolos yo, para que se le den por semanas a ciento y cincuenta pesos cada una, en poder del capitán don José de Alcocer, mi podatario o en quien Vuestra Señoría Ilustrísima fuere servido, por lo cual a Vuestra Señoría Ilustrísima pido y suplico sea servido de concederme facultad para el otorgamiento de dicha escritura, exhibición de dichos mil pesos el día que se otorgare y para que se le entreguen por semanas desde siete de septiembre de este año mil y ochocientos restantes a ciento y cincuenta en cada una y al tiempo que acabare la obra lo que restare de dichos mil y ochocientos pesos. Vuestra Señoría Ilustrísima proveerá lo que más fuere servido. Doctor Isidro Sariñana, obispo electo de Antequera.

[Al margen izquierdo]  
Auto.

En la ciudad de México, a tres días del mes de agosto de mil seiscientos y ochenta y tres años, ante el Ilustrísimo Señor doctor don Francisco de Aguiar y Seijas, Arzobispo de México del Consejo de Su Majestad, mi señor, se presentó y leyó esta petición, juntamente con la declaración de

Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura, que expresa la dicha petición, y vista por Su Señoría Ilustrísima dijo que atento a que el Ilustrísimo Señor doctor don Isidro de Sariñana, electo obispo de Oaxaca valle de Antequera, le tiene comunicado el efecto de la obra que contiene la petición y que tiene ajustado con el dicho maestro la obra que se ha de hacer, concedía y concedió su licencia para que en la forma que por dicha petición y declaración del maestro se expresa y con las calidades y condiciones que están asentadas por una y otra parte, así por la petición como por la declaración se pueda otorgar y otorgue la escritura con asistencia e intervención de dicho Señor Ilustrísimo ante cualquiera escribano público o real y con inserción de este auto, petición y declaración, para cuyo efecto se dé testimonio de ello por el presente secretario, en manera que haga fe, obligándose el dicho maestro a acabar la dicha obra dentro del término que se propone con toda permanencia por la cantidad de dos mil y ochocientos pesos en la forma pactada, sin que pueda pedir más, y si no la dejare acabada y fenecida con dicha cantidad, a su costa y mención se ha de fenecer y acabar con toda perfección y lo que constare por declaración de los maestros que la reconocieren por ella pueda ser ejecutado sin que sea necesaria más prueba y lo mismo se ha de ejecutar si la obra no se hiciere como se propone, haciéndose a costa de dicho maestro lo que faltare, y dicho Señor Ilustrísimo se entregara a dicho maestro los dichos un mil pesos, obligándose a irle dando los mil y ochocientos restantes al dicho maestro en la forma que se propone por el capitán don José de Alcocer, podatario de dicho Señor Ilustrísimo y otorgada que sea la dicha escritura con las demás fuerzas y circunstancias que para su validación sean necesarias, se traiga el tanto della para que se ponga con estos autos y que siempre conste y así lo proveyó, mandó y firmó. Francisco, Arzobispo de México. Ante mí, don Alonso de Aguiar y Lovera, Secretario.

Concuerta este traslado con los autos originales que están y quedan en la Secretaría de Cámara y Gobierno de este Arzobispado y va cierto y verdadero, corregido y concertado y para que de ello conste de mandato de dicho Señor Ilustrísimo, doy el presente en la ciudad de México, a tres días del mes de agosto de mil seiscientos y ochenta y tres años, siendo testigos José Rubio y Luis López, presentes. Y en fe de ello lo firmé y rubiqué, don Alonso de Aguiar y Lovera, Secretario.

[Al margen izquierdo]  
Escritura.

Sébase por la presente como yo, Cristóbal de Medina Vargas, vecino de esta ciudad de México, maestro mayor de arquitectura de la fábrica material de esta Sancta Iglesia Catedral y del Real Palacio de esta ciudad y Provincias de Nueva España, digo que por cuanto de algún tiempo a esta parte, por orden y mandato del Ilustrísimo Señor doctor don Isidro de Sariñana, obispo electo de la ciudad de Antequera, valle de Oaxaca, con cédulas de Gobernador de él, como mayordomo y administrador general de los bienes, propios y rentas del Santuario y ermita de Nuestra Señora de Guadalupe, extramuros de esta dicha ciudad, he estado entendiendo en la fábrica y obra de las casas que llaman de novenas, sacristía y otras salas y aposentos altos y bajos, accesorio todo lo referido a la iglesia de dicho Santuario, y porque dicha obra se ha de proseguir haciendo en dichas casas de novenas y sobre ellas todas las piezas, oficinas y demás cosas que se contienen y mencionan en el testimonio y copia que exhibo ante el presente escribano para que la ponga por principio de esta escritura y la inserte en los traslados que de ella se dieren a las partes, por la cual consta por menor de todo lo que se ha de obrar y edificar y sobre el costo que ha de tener y asimesmo el solar de madera, el aposento que está entre la sacristía vieja y sala baja de novenas, rafándolo y blanqueándolo y hacer sobre dicha sacristía vieja un corredor cubierto y techado con las vigas que le corresponden sobre la plancha y los pilares que hubiere menester y también hacer en la sacristía nueva una pileta de azulejos con sus cañuelos y llaves de bronce en que se laven las manos los sacerdotes para celebrar el Santo Sacrificio de la Misa, nos hemos convenido y concertado dicho Señor Ilustrísimo y yo, el otorgante, en hacer toda la dicha obra por dos mil y ochocientos pesos no

incluyéndose en ellos los materiales que hay hoy en ella y me obligaría por escritura a dar acabada toda la dicha obra dentro de cuatro meses que han de correr y contarse desde hoy, dándoseme los un mil pesos luego de contado y los mil y ochocientos restantes a ciento y cincuenta pesos cada semana de las que corrieren desde siete de septiembre de este año, sobre lo cual dicho Señor Ilustrísimo presentó petición ante el señor doctor don Francisco de Aguiar y Seijas, Ilustrísimo Arzobispo de esta ciudad y su Arzobispado del Consejo de Su Majestad, haciéndose relación y presentándola memoria de lo que así se ha de obrar en dicho Santuario, pidiéndose licencia para efectuar lo así tratado, que visto por dicho señor Arzobispo se sirvió de concederle licencia para lo que así proponía por la cantidad expresada, dándoseme luego los dichos un mil pesos y los un mil y ochocientos restantes en la forma dicha por mano del capitán don José de Alcocer, vecino de esta ciudad y podatario de dicho Señor Ilustrísimo, que dicha petición y decreto a ella proveído asimismo está y se incluye de verbo ad verbum en el testimonio citado, en cuya conformidad y cumpliendo por mi parte con lo así mandado por dicho Señor Ilustrísimo Arzobispo en la más bastante forma que por Derecho lugar haya, otorgo que recibo de dicho Señor Ilustrísimo, doctor don Isidro de Sariñana, obispo electo de Oaxaca, un mil pesos de oro común en reales en presencia del presente escribano y testigos, de que le pido de fe, e yo el dicho escribano la doy cómo el otorgante los recibió, contados a su satisfacción realmente y con efecto, a cuenta de los dos mil y ochocientos en que así está conchabada toda la obra, por cuya razón me obligo a hacerla según y como se contiene, expresa y declara en dicho testimonio, y asimismo todos los adovíos contenidos y especificados en esta escritura, así en solar de madera el aposento que está entre la sacristía vieja [tachado: el corredor] y la sala de novenas, rafarlo y blanquearlo y hacer sobre dicha sacristía vieja el corredor, cubrirlo y techarlo con las vigas que le corresponden sobre la plancha y los pilares que necesitare, y asimismo en la sacristía nueva, la pileta de azulejos con sus cañuelos y llaves de bronce, todo lo cual me obligo a hacer de obra buena, firme y segura para su permanencia y estabilidad, comprando y costeando con dichos dos mil y ochocientos pesos todo lo necesario para ello de cal, arena, piedra, cuarterones, tablas, llaves y demás materiales forzosos y necesarios, buenos y de satisfacción, pagar los oficiales, peones y sobreestantes que en dicha obra trabajaren, sin que por razón de mejoras, pérdidas, menoscabos, ni ayuda de costa, pueda pedir ni pida a dicho señor obispo ni a su podatario, ni a otra persona, ninguna cantidad de pesos ni materiales, porque con los que están en dicho Santuario y los dichos dos mil y ochocientos pesos, me obligo a hacer la dicha obra, según y como va referido, aprovechando el material de piedra y madera de lo que se demoliere y daré acabada, aderezada y reparada toda la dicha obra sin que falte cosa alguna de ella para cinco de diciembre de este corriente año de la fecha, que asigno por plazo perentorio, sin que pueda pedir, ni se me conceda otro en manera alguna, con calidad y expresa condición que por lo que a dicho tiempo faltare de hacer y reparar o estando acabada con efecto la dicha obra, se reconozca por dos maestros que por parte de dicho señor obispo se nombren y pongan, que lo sean de mi arte, y por lo que dijeren no estar firme, bueno y seguro, puedan a mi costa y mención mandarlo hacer de nuevo o acabar lo que de lo referido faltare por hacer diferido lo que en ello se gastare, así en la paga de dichos maestros como en la de los demás oficiales y materiales en el juramento simple de dicho señor obispo o su podatario, por cuyo monto se me ha de poder ejecutar como por los dichos dos mil y ochocientos pesos o los que de ellos faltaren o los más que así se gastaren, y consiento se envíe, faltando yo el otorgante de esta obligación, una persona a la cobranza con salario de dos pesos de oro de minas, que gane cada un día de los que se ocupare en idas, estadas y vueltas donde yo o mis bienes estuviéremos, hasta la real paga que haré de dichos salarios y costas, como los de la suerte principal diferido todo lo que se requiera aprueba en el juramento simple de la tal persona, todo lo cual según y de la forma suso referida con las calidades, circunstancias, condiciones y declaraciones así pactadas y contenidas en dicha memoria, y esta escritura me obligo a guardar y cumplir según y como en ella se contiene y aquí se refiere, a cuya firmeza y validación obligo mi persona y bienes habidos y por haber y con ellos me someto a los jueces y Justicias de Su Majestad de cualesquier partes que sean, en especial a las de esta ciudad, corte y Real Audiencia que



en ella reside, para que a lo que dicho es se me compela como por sentencia pasada en cosa juzgada, renuncio mi fuero, domicilio y vecindad, ley sit convenerit y las demás de mi favor y defensa, con la general del Derecho.

Y estando presente yo, el dicho doctor don Isidro de Sariñana, obispo electo de dicho valle de Oaxaca, en virtud de la comisión que me está dada y concedida por dicho Señor Ilustrísimo Arzobispo, declaro que dichos un mil pesos que así he entregado a el dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas, como los mil y ochocientos restantes que he de entregar a dicho don José de Alcocer, mi podatario, son y pertenecen a los bienes de dicho Santuario, y me obligo a que el susodicho los irá dando y pagando por semanas al dicho maestro sin que en ello haya falta alguna, porque el susodicho no la haga en la dicha obra, y acepto esta escritura según y como en ella se declara, y pido al presente escribano de un tanto a cada una de las partes para poner con los autos originales de dicho testimonio.

Que es fecha en la ciudad de México, en cinco días del mes de agosto de mil seiscientos y ochenta y tres años. Y los otorgantes, que doy fe conozco, lo firmaron. Testigos: Nicolás Tinoco, Juan de Sariñana y Juan de Rojas, presentes. Doctor Isidro de Sariñana, obispo electo de Antequera. Cristóbal de Medina Vargas. Ante mí, Felipe Moreno de Velasco, escribano Real y de Provincia. [Testaduras].

Hago mi signo en testimonio de verdad [signo]

Felipe Moreno de Velasco  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

Saqué este tanto por lo que toca a la memoria y va en siete fojas con ésta, la primera en pliego de a cuartilla y las demás en común de reales, 15 maravedí[e]s foja. Doy Fe.

[En folio suelto]

Recibo de setenta pesos que paga José de Alcocer por el señor obispo de Oaxaca, de resto de los cajones de la Sacristía de Guadalupe.

Aquí está la escritura de obligación que hizo Cristóbal de Medina de acabar la casa de novenas.

Y recibo de 1,800 pesos que se le pagaron de cuenta del señor obispo de Oaxaca.

[En folio suelto]

Escritura de obligación que otorgó el maestro Cristóbal de Medina en orden a la fábrica de la Sacristía, casas de novenas y lo demás que en ella se contiene, por precio de 2,800 pesos, los 1,000 pesos que recibió de contado y los 1,800 pesos que se le han de ir entregando por semanas, a razón de 150 pesos en cada una, desde 7 de septiembre de 1683, y ha de dar acabada dicha obra dentro de cuatro meses.



[Portada]

Carta de pago

1684 años .

Que otorgó el maestro mayor Cristóbal de Medina Vargas, vecino desta ciudad, de 1,800 pesos a favor del capitán don José de Alcocer, como podatario del Ilustrísimo Señor don Isidro de Sariñana, obispo de la ciudad de Antequera, valle de Oaxaca, por lo que toca a la ermita y santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, extramuros desta ciudad.

En la ciudad de México, a diez y ocho días del mes de enero de mil seiscientos y ochenta y cuatro años, ante mí, el escribano y testigos, Cristóbal de Medina Vargas, vecino desta ciudad y maestro mayor de arquitectura de la fábrica material desta Santa Iglesia Catedral, y del Real Palacio della y Provincias desta Nueva España, al cual doy fe conozco, otorgo haber recibido del capitán don José de Alcocer, como podatario del Ilustrísimo Señor doctor don Isidro de Sariñana, obispo de la ciudad de Antequera y valle de Oaxaca, un mil y ochocientos pesos de oro común en reales, que dicho señor Ilustrísimo dejó en poder del dicho don José para que se los fuese dando a el otorgante para efecto de acabar la obra que Su Señoría Ilustrísima conchabó a destajo con el otorgante y se obligó a hacer en la casa de novenas de la ermita y santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, extramuros desta ciudad, sobre que otorgaron escritura ante mí, a los cinco de agosto del año pasado de seiscientos y ochenta y tres, en virtud de comisión que para ello tuvo dicho señor Ilustrísimo, siendo mayordomo y administrador general de los bienes de dicho Santuario y dicha obra, se concertó toda ella en dos mil y ochocientos pesos, de los cuales se le dieron luego de contado, un mil pesos, como consta de dicha escritura, y los un mil y ochocientos restantes, cumplimiento a toda la dicha cantidad que ha ido recibiendo del dicho capitán desde el día cinco de agosto hasta hoy, con los cuales confesí estar enteramente pago y satisfecho de lo que ha importado dicha obra y en que se concertó, como queda dicho, y no tener que pedir a dicho Santuario, a dicho Señor Ilustrísimo, ni al dicho don José de Alcocer, su podatario, cosa alguna, y de los dichos un mil y ochocientos pesos se dio por entregado, sobre que renunció la excepción de pecunia, leyes de la entrega y su prueba, otorgó carta de pago en forma, y lo firmó, siendo testigos Juan de Rojas, José Ontaño y Nicolás Guerrero, vecinos de México. Cristóbal de Medina Vargas. Ante mí, Felipe Moreno de Velasco, Escribano Real y de Provincia.

Y hago mi signo en testimonio de verdad [signo]

Felipe Moreno de Velasco  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

## DOCUMENTO NUMERO 49

[Memoria de las reparaciones realizadas por Cristóbal de Medina en el hospital de Jesús. 11 de agosto de 1683].

Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor del arte de arquitectura de todas estas provincias de la Nueva España digo: que en conformidad del concierto de la obra que yo había de hacer en el hospital de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, del patronato de la excelentísima Señora Duquesa de Terranova Marquesa del Valle, una de las partidas fue el que había de techar la escalera principal que da subida a los dos claustros, de vigas de a nueve varas con sus canes y tablazón nueva y enladrillada respecto de que toda la tablazón que tenía la tijera estaba podrida, según se vido al quitarla toda y después de haberla quitado se vido el enmaderado de dicha tijera que es toda de cedro y las planchas que sirven de soleras ser todas de cedro y que ninguna de ellas estaba podrida, y así por esta razón como por ser la obra de tijera tan permanente y conocerse sin daño ninguno y no convenir el golpear las paredes y desumir los arcos sobre que carga dicha tijera y teniendo dentro de dicha obra las vigas, canes y tablazón para ejecutar el techo cuadrado, según era de mi obligación y que actualmente hay vigas dentro de dicho hospital de las que se habían de echar y mirando el útil de dicha obra, se premeditó por mi parte dar noticia como la di a Antonio de la Riva para que la diese al señor juez superintendente de cómo convenía dejar dicha tijera, con declaraciones que no se había de enladrillar como estaba antes, sino que había de ser de plomada respecto de que el ladrillo pudre la tijera como se reconoció en la de la armería real y asimismo en la Real Universidad y toda la iglesia de señor San Antonio Abad y todas tres obras son muy modernas y costaron mucha hacienda y se han visto demoler. Y así por esta razón como asimismo por no caer en el error que llevo referido y que no quedase el costo que había de tener perdido, fue conveniente el que se echase sobre dicha tijera plomada que es lo que reconozco por más perpetuo y la experiencia lo tiene bien demostrado en todos los templos que son de plomada en esta ciudad, de cien años a esta parte, que es el Convento de Señor San Francisco y Señor Santo Domingo y otros muchos de esta ciudad y en esta razón siempre estuvo entendido había sido noticiado dicho señor Juez respecto de que dicho Antonio de la Riva como mayordomo de dicho hospital recibió y pesó las cantidades de dicho plomo y consta por sus memorias que exhibió haber recibido sesenta y un quintal y una arroba y diez libras, las cuales se pusieron por Hernando Vidal difunto y por Juan Vidal Moctezuma su sobrino, que fue el que feneció dicha obra la cual y su costo es de cantidad de seiscientos y setenta y cuatro pesos y tres reales que es lo que monta dicho plomo a razón de once pesos quintal clavado con estoperoles de fierro, porque en otras partes cuesta a trece y a catorce pesos y éste fue el precio más moderado que pude ajustar con los susodichos sin que en dicha cantidad entre la tablazón de los cuatro lados y los cuatro ochavos de las pechinas que se hicieron nuevos de cedro por estar podridos y toda la clavazón de Castilla para clavar las tablas contra las alfaldas, el costo de carpinteros matlacauites por los mismos que hace dicho plomo que es fuera del costo referido y asimismo hice a mi costo las cuatro paredes de cal y canto sobre que carga dicha tijera con sus cuatro tarjeas que reciban las aguas para que caigan al patio, todo lo cual muy moderadamente tuvo de costo trescientos y cincuenta pesos que

es la cantidad que había de tener el techo que yo había de hacer de costo en dicha escalera y toda la demás obra que era de mi cargo tengo fecha y acabada según era de mi obligación excepto el caño de la calle que va del patio a la acequia, que éste no se ha hecho respecto de las aguas que salen de dicho patio el cual se hará luego que dé lugar el tiempo, todo lo cual según va referido es lo cierto y verdadero y por tal lo juro y por Dios Nuestro Señor y la señal de la cruz según derecho. Y lo firmé en México en once de agosto de mil y seiscientos y ochenta y tres años. Cristóbal de Medina Vargas (rúbrica).

AGN (Hospital de Jesús: 247, 2o. atado, fol. 66 r.).

Documento publicado por Eduardo Báez Macías en: El edificio del hospital de Jesús, pp. 143-144.

Versión paleográfica de Eduardo Báez Macías.

## DOCUMENTO NUMERO 50

[Traslado de la solicitud de Jerónimo de Valladolid, mayordomo y administrador del Santuario de Guadalupe, para que aprobara el pago que hizo a Cristóbal de Medina y a Diego González por las "mejoras y remiendos" que realizaron en la "sacristía antigua" y en la capilla del Santo Cristo de ese templo. 22 de enero de 1684].

[Al margen izquierdo]  
Petición.

Ilustrísimo Señor. El bachiller Jerónimo de Valladolid, mayordomo y administrador de los propios y rentas del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, digo que en virtud de licencia del señor gobernador y provisor del arzobispado, concedida por decreto de veinte y dos de enero deste año de mil seiscientos y ochenta y cuatro, pagué a el maestro mayor Cristóbal de Medina Vargas, ciento y cincuenta y seis pesos y cuatro tomines por las mejoras y remiendos que hizo en la sacristía antigua en su techo, tabique nuevo, ventana que se abrió de nuevo para la luz del pasadizo, rafas que se echaron en otros dos tabiques de la habitación del licenciado Marín, basas de cantería que se echaron la puerta principal de dicha habitación y aderezo de sus puertas. Y en la capilla del Santo Cristo se echaron otras cuatro vigas de a ocho basas [sic] [brasas] y se hicieron otros remiendos, que todos constan de la memoria y relación jurada que de todo lo referido presento, hecha por el dicho maestro mayor. Y aunque en la petición en que pedí facultad para dichos gastos no se expresan todos los aderezos referidos, se reconoció después ser necesarios y por ellos pagué la cantidad referida de ciento y cincuenta y seis pesos y cuatro tomines. Y asimismo, en virtud del mismo decreto, pagué a Diego González dieciséis pesos y cuatro tomines por el aderezo de las puertas que servían a la sacristía antigua, como también consta del recibo jurado que presento. A Vuestra Ilustrísima pido y suplico sea servido de mandar aprobar los gastos referidos para que se me pasen en cuenta, en las que diere desta administración, que en ello recibiré merced de la grandeza de Vuestra Ilustrísima Excelencia. Bachiller Jerónimo de Valladolid.

[Al margen izquierdo]  
Presentación.

En la ciudad de México, a dos días del mes de octubre de mil seiscientos y noventa y dos años, ante el Ilustrísimo Señor don Francisco de Aguiar y Seijas, arzobispo de México, del Consejo de Su Majestad, mi señor, se leyó esta petición que presenta el contenido en ella, con la memoria y relación jurada que refiere.

[Al margen izquierdo]

Auto.

Y por Su Señoría Ilustrísima vista, hubo po presentada dicha memoria y relación jurada, y dijo que daba y dio por bien fechas las mejoras y remiendos que se hicieron en la sacristía antigua del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, extramuros desta ciudad, y los demás que en dicha petición se refieren, y por bien gastados en ellos los ciento y setenta y tres pesos que en ella se expresan, y mandaba y mandó que a el bachiller don Jerónimo de Valladolid, presbítero mayordomo de dicho Santuario, se le reciban y pasen en cuenta, en la que diere de la administración a su cargo, y a el susodicho se le dé testimonio de dicha petición y deste auto para en guarda de su derecho y que en todo tiempo conste. El Ilustrísimo Señor don Francisco de Aguiar y Seijas, arzobispo de México, del Consejo de Su Majestad, mi señor, así lo proveyó, mandó y firmó. Francisco, Arzobispo de México. Ante mí, José Rubio, Secretario.

Concuerta este traslado con la petición y este auto, que originalmente está y queda en la Secretaría de Cámara y Gobierno deste Arzobispado. Y para que de ello conste, de mandato de dicho Señor Ilustrísimo, doy el presente en la ciudad de México, a cuatro días del mes de octubre de mil seiscientos y noventa y dos años, siendo testigos don Juan Manuel de Pimienta, los bachilleres Juan Rubio y el bachiller Bernardo Lazo de la Vega, presentes.

En fe de ello lo firmé.

José Rubio  
Escribano  
[rúbrica]

Va en una foja.

Citada en la número 229 em [sic] partida de 12,300 pesos 6 tomines.

[En foja separada]

Aprobación de un gasto de 173 pesos fecho en remiendos y mejoras de la sacristía vieja y habitación del licenciado José Marín, sacristán.



## DOCUMENTO NUMERO 51

[Memoria y condiciones de las reparaciones y ampliaciones que Cristóbal de Medina y Antonio Mejía propusieron que se realizaran en el Hospital del Amor de Dios. 18 de octubre de 1685].

In Dei Nomine

[Al margen izquierdo]  
Declaración y tasación.

Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor por Su Majestad del arte de arquitectura de todas estas Provincias de la Nueva España, y Antonio Mejía, maestro de dicho arte y veedor del en esta ciudad de México, decimos que en obediencia del decreto de trece de octubre proveído por el Ilustrísimo Señor don Francisco de Aguiar y Seijas, arzobispo de México, a petición que presentó don Baltasar de Ulloa y Seijas, administrador de los bienes y rentas del hospital del Amor de Dios y con su asistencia, fuimos reconociendo la obra que se ha de hacer, que es la siguiente:

Primeramente, debajo de la enfermería se ha de levantar una puerta vara y media de lo que hoy tiene, añadiéndole los pies derechos y echándole umbral de cedro y puertas de madera de tablón, clavadas, para que quede resguardado dicho hospital, echándole su llave de loba, y luego se sigue que en la parte baja, un movimiento de un arco, el cual se ha de quitar y echarle cuatro vigas, a esto se sigue la última pared, que cae al corral, la cual se ha de hacer de nuevo y tiene en su largo cuarenta y una varas y once de alto, por estar demolidas, volviéndola a sacar desde sus cimientos y volviéndole a formar las puertas y ventanas que tiene, para lo cual es necesario apuntalar los techos bajos y altos, los cuales se han de echar de nuevo de maderas de a siete varas, de oyamel, y de una viga a otra ha de tener el hueco que tienen las casas de afuera, volviéndolas a entablar y enladrillar, echándole a las puertas nuevas, que se forman en dicha pared y ventanas, umbrales de cedro y sus pies derechos y cerramientos de mampostería; y asimismo se ha de hacer la testera que cae a las casas de doña Constanza, que tiene siete varas de ancho y cinco de alto; pegado a esta pared se ha de hacer un cuarto en que vivan lo que untan, y pegado a él, un pedazo de corredor pequeño, de donde se ha de bajar una escalera, la cual ha de ser de pasos de tenayuca sobre vigas de cedro, son su pasamano de cal y canto: porque es por donde sube todo lo necesario a las enfermerías. Y donde hoy está la vivienda del enfermero, se ha de hacer enfermería nueva para las camas que se añaden, que son catorce, dejando el tabique para que divida las cuatro camas de la unción, y en el otro remate que pega a la capilla, se ha de hacer otro tabique delgado para que con ese quede separada dicha

enfermería de trajino de la entrada y salida de la vivienda del enfermero, dejando en el remate de la enfermería y costado de la capilla, un pedazo para botica, con su puerta al pasadizo y ventana a la calle, formando otra puerta a la reja de la capilla, que con eso se granjea más largo a la enfermería, y luego le sigue un cuarto para la ropería de los menesteres, dejándole su puerta y ventana al pasadizo, y luego se sigue el sitio de las veinte varas de largo, que corren de oriente a poniente de la calle de la Trinidad y trece varas y media de ancho, de norte a sur, y en el sitio referido se han de formar por la parte baja, cuatro casas accesorias que se componen de sala y recámara cada una, dejándole a la calle su puerta y ventana de mampostería y cerramiento de lo mismo, con sus umbrales de cedro, y al remate de estas cuatro casas, se forma una puerta para que sirva de cochera, dejándole su trascochera, con puerta que caiga al corral de dicho hospital, haciendo la pared que hoy es de adobes del corral de la casa de la esquina, de cal y canto, y en la pared que cargare, ha de tener dos tercias de grueso y donde no, una tercia. Las puertas de la cochera han de tener sus planchas de cedro con umbrales y las puertas de la casita y cochera, han de ser de cedro con sus quisialeras y llaves; los suelos de la casita, con los que arriman a la pared nueva, han de ir entablados con estapalucas sobre sus soleras y zoclos, dejándolas encaladas y blanqueadas y con sus cenefas de almagre, y sobre la obra referida, se ha de fabricar la vivienda del enfermero mayor, que se compone de tres cuartos y una cocina sobre una de las recamaritas de abajo, y lo restante queda hecho corredor descubierto para secar la ropa, fabricado todo de cal y canto. Los cimientos han de ir de una vara de grueso y otra de hondo, estacado con estacas de cedro; las paredes han de ser de dos tercias de grueso en lo alto y en lo bajo, tres cuartas. Y el primer suelo viene al peso de los dormitorios, el segundo suelo ha de tener cuatro varas de alto desde el enladrillado hasta la solera; todas las divisiones han de ser de a tercia de grueso, cargando sobre tres vigas; los techos han de ser de vigas de a siete varas labradas y asentadas sobre sus soleras de lo mismo, entablado y enladrillado y canales de cantería y chiflones de plomo y las de adentro, vidriadas. El corredor que queda descubierto, ha de llevar su pretil de cal y canto de una vara de alto y una tercia de grueso con su ladrillo por encima. En el remate de la trascochera, un pedazo de corredor, que por arriba hace [a]zotehuela y por abajo ha de servir para los cocimientos de las aguas, el cual se ha de formar sobre sus pilastras de mampostería, planchas y zapatas de cedro, y el enmaderado de vigas de a siete varas partidas por mitad, dejando la apretilada y enladrillada según y como las otras. Y pegado a este corredor, a las espaldas de la una de las casas, se ha de hacer una caballeriza de cinco varas y media de largo y seis de ancho y tres varas y media de alto con su pesebre, zanja y envigado, techada de cuarterones de tequio. A esto se sigue a la vuelta que va a Jesús María, en el pedazo de sitio que tiene veinte y cuatro varas de norte a sur y veinte varas de oriente a poniente, en el cual se han de formar dos casas altas que se componen de zaguán, patio, tres corredores y su escalera de caja, y debajo de ella, una casa accesorias con su recamarita, y a la parte baja del patio le quedan tres piezas y en lo alto, cuatro piezas con la recámara, y al lado de la escalera, su corralillo de gallinas, todo de cal y canto, con su cimiento de una vara de ancho y otra de hondo, y las paredes a tres cuartas de grueso hasta el primer suelo, y de allí para arriba, a dos tercias, los tabiques, de una tercia de grueso, las puertas y ventanas de todo, de mampostería y comijas de ladrillo. En lo tocante a la calle, han de ser de cantería y por la parte de adentro, sus umbrales de cedro: el primero suelo ha de ir media vara más alto que la casa de la esquina, haciendo de nuevo la pared de dicha casa, que pega a las nuevas con su cimiento, y el segundo suelo, al respecto de la media vara que sube en lo bajo, techado con vigas de a siete varas de oyamel y el hueco como los referidos, techados con tablazón de Tuchimilco, enladrilladas y apretiladas, y a la parte de la calle, sus canales de cantería con chiflones de plomo, y las de adentro, vidriadas. Las casitas accesorias, entabladas de estapalucas sobre sus soleras y zoclos, echándole puertas de cedro con sus llaves; todos los aposentos bajos de la parte de adentro, entablados en la misma forma, dejándolos todos encalados y blanqueados y con sus cenefas de almagre. En una de ellas, caballeriza con su zanja, pesebre y envigado todo lo de arriba, blanqueado, enladrillado y con su cenefa de almagre, echándoles puertas y ventanas de ayacahuite de chaflán, hechas en Tuchimilco, y a las puertas, sus llaves, y a las ventanas,

sus aldabas. Los patios, zaguanes, corrales y corredores, empedrados de guijarro con sus corrientes a la calle, los corredores armados sobre planchas de cedro y zapatas de lo mismo, y encima, sus arquillos de ladrillos. En lugar de barandillas, las escaleras han de llevar cada una tres arcos de mampostería: uno abajo y dos arriba, y han de ir armadas sobre vigas de cedro y encima, sus pasos de tenayuca y pasamano de cal y canto. Al postrer aposento, que ha de ser cocina, su fogón y chimenea. Las azoteas, enladrilladas.

Y ésta es toda la obra que se ha de hacer, según y como va mencionado por esta memoria y condiciones de cada cosa como se ha de ejecutar, y asimismo, resanar las cornisas de los cuatro claustros del patio principal, porque no se pudran las planchas, y asimismo, blanquear dicho patio y echarle cenefas de almagre, y en seis cuartos de dicho patio, se han de echar seis puertas nuevas.

Y poniendo todos los materiales que son competentes e para la fábrica de dicha obra, con todas las maderas necesarias, hallamos tendrá de costo toda la obra referida y vale, según va mencionada, diez mil y quinientos pesos, y porque tenga efecto obra tan del servicio de Dios, la haré yo, el dicho maestro mayor, por cantidad de ocho mil y quinientos pesos, con declaración que se me hayan de dar todas las tablas de techar puertas nuevas y maderas, que están en ser dentro de dicho hospital, sin que de lo que aquí va expresado, se me haga rebaja ninguna, porque va hecha rebaja de dos mil pesos, por ser muy líquido, que valía los diez mil y quinientos pesos que llevamos referidos, que asimismo juramos y declaramos por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, según derecho. Y lo firmamos en México, en diez y ocho de octubre de mil seiscientos y ochenta y cinco.

Y asimismo reconocimos la casa grande de la esquina para ver el reparo que en ella se puede hacer y hallamos que toda ella no tenía más reparo que demolerla por lo arruinado que se halla, y queriéndola aderezar necesita cantidad considerable, la cual será un gasto en vano respecto de estarse cayendo, y lo más que se puede hacer, será gastar quinientos pesos para mantenerla ínterin que hay dinero para su fábrica y hacerla de nuevo y no cese su arrendamiento. Y esto es lo que hallamos se debe hacer en lo tocante a dicha casa. Y así lo juramos por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, según derecho. Y lo firmamos.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Antonio Mejía  
[rúbrica]

[Al margen izquierdo]  
Juramento.

En la ciudad de México, a veinte y siete días del mes de octubre de mil seiscientos y ochenta y cinco años, ante mí, el escribano y testigos, parecieron los maestros Cristóbal de Medina Vargas, que lo es mayor del arte de arquitectura, y Antonio Mejía, veedor del, y habiendo jurado por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, en forma y según derecho, dijeron que reconocían por suyas, de su letra y mano, las firmas que están al pie de la memoria de esta foja y las antecedentes, y que la tienen fecha según su leal saber y entender. Y lo firmaron, siendo testigos el Doctor Miguel Antonio de Uscarrez, clérigo subdiácono y José Rubio, presentes, vecinos de esta dicha ciudad. Cristóbal de Medina Vargas. Antonio Mejía.

Concuerta este traslado con la tasación original que originalmente queda con los demás autos fechos en esta razón en la Secretaría de Cámara y de Gobierno de este Arzobispado a mi cargo, a que me refiero. Y para que conste, de mandato de Su Señoría Ilustrísima del Arzobispo, mi señor, doy el presente en la ciudad de México, a veinte y siete días del mes de octubre de mil seiscientos y ochenta y cinco años, siendo testigos a lo ver sacar, corregir y concertar, el bachiller Miguel Antonio de Uscarrez y José Rubio, presentes.

Y en fe de ello, lo firmé y rubiqué.

Don Alonso de Aguiar y Lobera  
[rúbrica]

## DOCUMENTO NUMERO 52

[Escritura de concierto otorgada por Cristóbal de Medina para realizar reparaciones y ampliaciones en el Hospital del Amor de Dios. 3 de noviembre de 1685].

[Al margen izquierdo]  
Concierto de obra hecha por ambas partes.

Sébase por esta carta como nos, Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor del arte de arquitectura en esta provincia de Nueva España, vecino de esta ciudad de México, y yo, Ana María Sánchez de Cuenca, su legítima mujer, con licencia que pido al dicho mi marido, para juntamente con él e insólidum otorgar y jurar esta escritura, y yo, el dicho Cristóbal de Medina Vargas, se la doy y concedo y prometo haber por firme y en todo tiempo, so expresa obligación que hago de mi persona y bienes, habidos y por haber, y yo, la dicha María Sánchez de Cuenca la acepto y de ella estando ambos, marido y mujer, juntos y de mancomún, a voz de uno y cada uno por sí y por el todo insólidum, renunciando, como renunciarnos, las leyes y derechos de la mancomunidad, división, exclusión, como en ellos se contiene, decimos que por cuanto con ocasión de amenazar ruina la sala de unción que sirve para los hombres en el hospital del Amor de Dios Nuestro Señor, de esta ciudad, don Baltasar de Ulloa y Seijas, su administrador, ocurrió ante el Ilustrísimo señor doctor don Francisco de Aguiar y Seijas, arzobispo de esta metrópoli, representándole a su Ilustrísima por escrito, la urgente necesidad de su reparo y que sería conveniente hacerla de nuevo y que corriese la obra con igualdad, hasta llegar a la casa alta que hace esquina a las espaldas de dicho hospital, en la calle que va a la iglesia de la Santísima Trinidad y que se formase otra sala para la curación de los enfermos, con catorce camas y vivienda para el enfermero, ocupársele la que tiene de presente y otras dos salas para botica y ropería, que se halla muy corta y que debajo de dicha obra, se formasen cuatro casitas bajas y una puerta por donde entrasen las cosas necesarias a dicho hospital y para conseguir que en dicha calle de Jesús María se quitase un basurero que tiene puesto, en contingencia se arrúme la cerca de adobe, se hiciesen dos casas iguales con la de dicha esquina y se aderezase otra que se hallaba muy maltratada en la calle de la puerta principal de dicho hospital, que va a la acequia y da vuelta a la estampa de Jesús María.

Sobre que dicho Ilustrísimo Señor, habiendo mandado que yo, el dicho Cristóbal de Medina y Antonio Mejía, asimismo maestro de arquitectura, lo reconociésemos y tasásemos la cantidad necesaria para dicha obra y hecha dicha tasación, se sirvió de conceder licencia al dicho don Baltasar de Ulloa y Seijas para que me entregase 8500 pesos, con la calidad de obligarme, con la dicha mi



mujer, a dar fecha y acabada dicha obra, según mi declaración, en el término de catorce meses y el que le pareciere convenir a dicho administrador, y con las calidades, circunstancias y requisitos que incluye su auto, cuyo testimonio queda en este registro, con el que dio Juan Jiménez de Siles, escribano real, teniente del Cabildo de esta ciudad, de no tener censo unas casas mías propias, que he de hipotecar al seguro de esta obligación y juntamente otro testimonio de la declaración citada que hice con dicho maestro Antonio Mejía, de lo formal que es esta dicha obra y que he de ejecutar en ella, para insertarlos en los traslados que se dieren de esta escritura, y porque como menciona el dicho [...] [ilegible] de su Ilustrísima, a la obra que refiere dicha declaración, se añade el aderezo de la casa de la calle de la puerta principal de dicho hospital y éste es necesario especificarlo en esta escritura y juntamente las demás cosas que después de dicha declaración se ofreció añadir y capitulé con dicho administrador, así en razón de esto, como de la paga de los dichos 8500 pesos que se me han de dar por dicha obra, queremos reducir a escritura pública y para que tenga efecto en aquella vía y forma que mejor haya lugar en Derecho, ambos, marido y mujer, debajo de la dicha mancomunidad, otorgamos, que nos obligamos a que dentro de catorce meses primero y siguientes, que corran y se cuenten desde hoy, día de la fecha de esta escritura, haré y acabaré yo, el dicho Cristóbal de Medina, la dicha obra, según y de la manera que se contiene en el testimonio de mi declaración, sin faltar en cosa alguna a ella, antes sí he de aumentar y hacer a mi costa las cosas siguientes:

Lo primero, por no haberse declarado en dicha mi declaración, que los techos altos y bajos se han de echar de nuevo de madera de a siete varas de oyamel, en la parte de la enfermería han de ser vigas, se ponga por declaración y le sea obligado a echar dichos techos de vigas, como va declarado, todas de oyamel.

Iten, es calidad que las catorce camas que en la declaración citada se dice se han de añadir, las he de formar a mi costa yo, el dicho Cristóbal de Medina, con más ocho que se desbaratan de la sala de la unción, dejándolas todas nuevas, de madera de ayacahuite.

Asimismo, es condición que las ventanas de las casitas accesorias que se han de formar debajo de la vivienda del enfermero, se le han de echar sus rejas de hierro.

Iten, que el primer suelo de la obra ha de estar media vara más alto que el que tiene hoy la enfermería.

Iten, es calidad que las columnas sobre que cargaren las planchas de los corredores de las dos casitas, han de ser de cantería.

También es calidad que tengo que empedrar la calle en lo que toca a la pertenencia de lo que cobrarse.

Iten, el sumidero que cita la declaración, lo he de hacer de bóvedas, al modo de aljibe, con su puerta, cerradura y llave.

Iten, las puertas nuevas, que se dice en la declaración, se han de echar 6 en el primer patio, han de ser 7 y todas con sus cerraduras y llaves.

Iten, el aderezo que se ha de hacer a la casa de la calle Real del hospital, ha de ser echar las vigas que fueren necesarias, envigar los dos aposentos que están caídos, revocar y ripiar la dicha casa, sus aposentos y fachada, con lo que le pertenece a la vuelta, blanquearla donde fuere necesario y aderezar el balcón de la esquina por un lado, y ponerle ventana nueva, por el otro.

Las cuales condiciones son las añadidas a la dicha mi declaración, con las cuales y con todas aquéllas que expresamente constan de ella, sin faltar en cosa alguna, pagando a mi costa los oficiales y peones, la cal, arena, piedras, maderas, dichas rejas y demás materiales y todo lo que fuere de su costo, nos obligamos ambos, marido y mujer, a que en el término declarado será acabado y fenecido en toda perfección, a satisfacción de los maestros del dicho arte, los que fueren nombrados por el dicho administrador, el uno y el otro, por nuestra parte y si de su declaración resultare haya alguna falta en dicha obra, que ha de ser de buena mezcla, lo hemos de perfeccionar y volver a hacer de nuevo, sin que se nos dé otro estipendio alguno más de los 8500 pesos en que lo tenemos concertado

de todo costo, costas y manufactura, los cuales nos ha de pagar el dicho administrador de los bienes y rentas de dicho hospital, en esta manera: 5000 pesos de oro común, que recibimos de presente, el susodicho, en reales, de contado, en presencia del escribano y testigos de esta carta, de que pedimos dé fe (e yo, el escribano, la doy, pasada a poder de los otorgantes, contados a su satisfacción realmente y con efecto); 2000 pesos, que nos ha de pagar el día primero de mayo del año que viene de 1686, y los 1500 restantes, que nos ha de entregar a primero de septiembre de dicho año de 86, de que ha de otorgar obligación en forma, con declaración que no he de hacer otra mejora a la dicha obra con ánimo de que me la pague la parte del dicho hospital, y si la hiciere, ha de ser por mi cuenta y no por la suya, salvo si pidiere dicho administrador que añada alguna cosa más que lo capitulado en esta escritura, porque en este caso, lo que se hiciere ha de constar de memoria firmada de mi mano y de la del dicho administrador, que se ha de obligar a pagármelo como nos concertaremos.

Y también es calidad, que acabada de una vez la dicha obra, todos los materiales que me sobraren, los he de sacar libremente como cosa mía propia, sin que se me ponga embarazo en medio.

Y para más seguridad de esta obligación que otorgamos, y sin que la especialidad derogue a la general, ni por el contrario, hipotecamos por especial y expresa hipoteca al cumplimiento de esta obligación, una casa principal de piedra, cal y canto, con una accesoria que le pertenece, que tenemos y poseemos en esta ciudad, en la calle de San Agustín, que va de la Audiencia Ordinaria al convento de religiosas de San Jerónimo, a mano izquierda, linde por la una parte, casas que fueron del capitán Juan Sánchez de Cuenca, padre de mí, la dicha doña María Sánchez de Cuenca, para no las poder vender, trocar, acensuar, ni ninguna manera de enajenar, hasta haber dado entero cumplimiento a esta escritura, pena de su venta o enajenación sea en sí ninguna y de ningún valor ni efecto y se pueda sacar de tercero y más poseedores, para cumplir aquello a que van obligados, quedando aquí mismo, como quedan, hipotecados los demás nuestros bienes y los dotales y parafernales de mí, la susodicha, al seguro de este contrato, contra el cual prometo de no me oponer por razón del dicho dote y arras, ni otro derecho que me competa, alegando para ello que fui inducida, apremiada o atemorizada por el dicho mi marido u otra interpósita persona de su nombre, porque no ha sucedido tal cosa, sino que otorgo esta escritura de mi libre voluntad, y así lo juro por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Cruz, y que no tengo fecha, ni haré protesta ni reclamación en contrario, y si pareciere, desde luego la revoco, ni para desvanecer esta obligación pediré relajación y absolución de este juramento, y si lo hiciere y pretendiere, no quiero se me conceda, porque mi intención es lleve a debido efecto esta escritura, por no perjudicarme respecto a lo recibido y que ha de recibir el dicho mi marido, por hacer dicha obra.

Y yo, el dicho don Baltasar de Ulloa y Seijas, usando de dicha licencia y como tal administrador, acepto esta escritura y obligo los bienes de dicho hospital a la paga y satisfacción de los 3500 pesos restantes, que haré a los plazos que han declarado.

Y todas las partes no pediremos contra lo que de suso va hecho mención, alegando engaños mayor ni menor, enorme ni enormísimo, ni otra razón que impida su cumplimiento, al cual obligo yo, el dicho administrador, los dichos bienes y rentas, y yo, la dicha doña María, mis bienes dotales y demás que me competan, y yo, el dicho Cristóbal de Medina Vargas, mi persona y bienes habidos y por haber, con sumisión especial a las Justicias de Su Majestad y que de las causas que de cada una de las partes deban conocer, a cuyo fuero y jurisdicción quedamos sometidos, renunciemos el nuestro propio domicilio y vecindad, *ley sit convenerit*. Y yo, la dicha doña María Sánchez de Cuenca, renuncio las leyes de los emperadores Justiniano de *legiano senatus consultus* y las demás favorables a las mujeres, de que me hizo sabedora el escribano de esta carta, y de ello yo, el dicho escribano, doy fe. Y todos renunciemos las demás leyes y privilegios de nuestro favor, con la general del Derecho, para que nos compelan a lo que dicho es, con costas de su cobranza, como si fuese sentencia basada en autoridad de cosa juzgada, en cuyo testimonio la otorgamos en la dicha ciudad de México, a 3 de noviembre de 1685. Y yo, el escribano, doy fe conozco a los otorgantes, de los cuales lo firmaron los dichos don Baltasar de Ulloa y el dicho Cristóbal de Medina y por la dicha doña

María Sánchez de Cuenca, que dijo no saber escribir, siendo testigos Bernabé de Uscarrós, Rodrigo Cortés y Nicolás Gutiérrez, vecinos de México. Enmendado. d. estic. a. dos. cut. Entre renglones. las.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Baltasar de Ulloa y Seijas  
[rúbrica]

Por testigos

Bernabé de Uscarrós  
[rúbrica]

Ante mí

Francisco de Quiñones  
Escribano Público  
[rúbrica]

**DOCUMENTO NUMERO 53**

[Probanza de méritos y servicios de Cristóbal de Medina. 1685-1686].

**DOCUMENTO A**

[Relación de la solicitud enviada al rey por Cristóbal de Medina para que se otorgara la titularidad del nombramiento de Maestro Mayor de la Nueva España. Sin fecha].

Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de las obras reales de arquitectura de la Nueva España, dice que en 13 de marzo del año pasado de 1680 se sirvió Vuestra Majestad de confirmarle el nombramiento de tal maestro mayor que en 3 de junio del de 79 se hizo el arzobispo virrey de las ausencias y enfermedades del maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, y darle futura de dicho oficio para que entrase en la propiedad por muerte del refrido Luis Gómez, en la cual ha entrado ya, como consta de los papeles que presenta.

Suplica a Vuestra Majestad se sirva mandar se le despache cédula de las preheminencias y prerrogativas que le tocan como maestro mayor de la Nueva España, o a lo menos se le dé cédula para que se le guarden las mismas gracias y preheminencias e inmunidades que a los demás maestros mayores de la Nueva España, como se refiere en el título que Vuestra Majestad le mandó despachar, en que recibirá merced.

[Sin rúbricas].

DOCUMENTO B

[Despacho del Consejo de Indias sobre el nombramiento de maestro mayor de la Nueva España de Cristóbal de Medina: 20 de mayo de 1686. Resolución del fiscal de Su Majestad: 22 de mayo de 1686. Resolución del Consejo de Indias: 6 de junio de 1686].

[Al margen superior derecho]

Cristóbal de Medina Vargas, vecino de la ciudad de México, maestro mayor de las obras reales de la Nueva España.

El fiscal ha visto estos autos y dice que no halla reparo en que se le concedan las [...] [rotura] y preheminencias que por título le están concedidas. Madrid y mayo 22 de 1686.

Consejo, a 6 de junio de 1686. Como lo dice el fiscal.

Refiere que en 13 de marzo del año de 680 le confirmó Su Majestad el nombramiento de tal maestro mayor que en él hizo el arzobispo virrey en las ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte que le servía, con calidad de que entrase en la propiedad por muerte del dicho Luis Gómez de Trasmonte, en la cual ha entrado ya, como constará de los papeles que presenta.

Y suplica se le despache cédula de las preheminencias y prerrogativas que le tocan como tal maestro mayor, o a lo menos se le dé cédula para que se le guarden las mismas gracias, preheminencias e inmunidades que a los demás maestros mayores de la Nueva España, como se refiere en el título que se le despachó.

Consejo, 20 de mayo de 1686.

Que [...] [ilegible] el fiscal.

AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).

Documento localizado por Martha Fernández.

Versión paleográfica de Martha Fernández.



DOCUMENTO C

[Declaración del escribano Gabriel de Mendieta Rebollo acerca de los trabajos realizados por Cristóbal de Medina en las acequias de la ciudad. 7 de marzo de 1685].

Yo, Gabriel de Mendieta Rebollo, escribano de el Rey nuestro señor y en el Juzgado de Policía de esta ciudad de México por nombramiento de el capitán don Miguel de Vera, escribano mayor de el Cabildo de ella, doy fe y testimonio de verdad que habiendo despachado mandamiento, en diez y seis de febrero pasado de este año el Excelentísimo señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, para que se limpiasen las acequias de esta ciudad, que se hallaban ensolvadas, y por él dado comisión para ello al capitán don Carlos Antonio de Luna y Arellano, mariscal de Castilla, señor de las villas de Soria y Borobia, corregidor de esta ciudad y juez presidente de dicha Junta de Policía, lo obedeció y para su ejecución y cumplimiento mandó que Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor del arte de arquitectura en esta Nueva España y alarife mayor de esta ciudad, y otros dos maestros de dicho arte, reconociesen las dichas acequias y declarasen el estado en que se hallaban y los instrumentos que para su limpia eran necesarios, y habiéndolo hecho con vista de dicha declaración, se mandó que el dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas comprase la herramienta necesaria a los más bajos precios que pudiera, y porque era necesario que a dicha obra asistiese maestro de toda inteligencia para que las maestrase, y atendiendo a que el dicho Cristóbal de Medina la tenía muy suficiente, lo nombró el dicho señor corregidor por tal maestro de dicha obra, y que los sobrestantes y gente que en ella trabajase, guardase sus órdenes. Y asimismo le nombró por tesorero de los efectos destinados para dicha limpia, para que las cantidades que se librasen entren en su poder, y desde veinte y siete de dicho mes de febrero, que fue el día que se principió la limpia de dichas acequias por la principal, que comienza desde adelante de la compuerta de San Lázaro y el siguiente, la que llaman de el Carmen, he visto todos los días a tarde y mañana al dicho Cristóbal de Medina asistir a dicha limpia y disponiendo lo más conveniente, así para el ahorro de Su Majestad, como para que con toda brevedad [se hagan] por estar tan próximas las aguas.

Y para que conste, de pedimento del susodicho, doy el presente en la ciudad de México, a siete días del mes de marzo de mil seiscientos y ochenta y cinco años, siendo testigos José Márquez de los Ríos, Rodrigo Cortés y Felipe Manzano, vecinos de esta ciudad.

Hago mi signo en testimonio de verdad.  
[signo]

Gabriel de Mendieta Rebollo  
Escribano Real  
[rúbrica]

Damos fe que Gabriel de Mendieta Rebollo, de quien parece va signado y firmado el testimonio de suso, escribano del Rey nuestro señor y que despacha el Juzgado de Policía de esta ciudad, usándolo y ejerciéndolo, y a los autos, testimonios y demás recaudos que ante el susodicho han pasado y pasan, se les ha dado y da entera fe y crédito judicial y extrajudicialmente. Fecho en México, en siete de marzo de mil seiscientos y ochenta y cinco años.

Fernando Veedor  
Escribano Real  
[rúbrica]

Juan Díaz de Rivera  
Escribano Real y Público  
[rúbrica]

Francisco de Carmona  
Escribano Real y Público  
[rúbrica]

DOCUMENTO D

[Declaración del Dean y Cabildo de la Catedral de México acerca de las obras llevadas a cabo por Cristóbal de Medina en la ciudad. 27 de febrero de 1685].

Nos, el Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana desta ciudad de México de la Nueva España, decimos y quanto ha lugar de Derecho certificamos que para que haga en él la fe que hubiere lugar, que Cristóbal de Medina Vargas, vecino de esta ciudad, es maestro mayor de arquitectura, alarife y que ha profesado y ejercido esta arte con todo buen crédito en esta dicha ciudad y que como tal en ella ha hecho varios edificios de casas principales con toda perfección y que ha hecho varias vistas, reconocimientos y aprobaciones de los edificios que han hecho otros, y tasado muchas obras, así de casas tocantes a las rentas de la Religión desta ciudad que le cometió el Cabildo de esta Santa Iglesia el tiempo que ejerció el gobierno de el arzobispado que le dejó el Ilustrísimo y Excelentísimo señor maestro don fray Payo de Rivera cuando se fue a España, como asimismo le cometimos el aderezo de las casas arzobispales desta ciudad y la renovación de la cañería y conductos del agua que necesitaban, y que hoy es maestro mayor nombrado para la fábrica material desta Santa Iglesia Catedral, y damos fe haber visto maestrear y disponer como tal maestro el edificio de el templo nuevo de Nuestra Señora de la Antigua de el convento de religiosas carmelitas descalzas y que es obra fuerte y curiosa y como tal se ha reconocido ya la obra, y que el dicho Cristóbal de Medina es habido y tenido y estimado por artifice perito en la arquitectura, y no tenemos noticia se le haya puesto pleito por haber estado alguna obra de su cargo, o faltado a la fidelidad de los conciertos de las obras que le han encomendado.

Y para que conste, le mandamos dar y despachar la presente, a pedimento suyo. Fecha en esta ciudad de México, en nuestra sala capitular, en veinte y siete de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años. Don Diego de Malpartida Zenteno, Dean. Don Matias de Santillán, Don Antonio Pérez Coronel. Don Francisco Jiménez Paniagua. Por mandado de los señores Dean y Cabildo, bachiller Bartolomé Rosales, secretario.

Concuerta con dicho original de donde se sacó este traslado, que para este efecto exhibió ante mí el maestro mayor Cristóbal de Medina Vargas, a quien doy fe conozco, y que quedó dicho original en su poder, de cuyo pedimento doy el presente en México, a nueve días del mes de marzo de mil seiscientos y ochenta y cinco años. Testigos a lo ver y corregir, Felipe Manzano y el bachiller Diego de Olais y Cosar, vecinos de esta ciudad.

En testimonio de verdad hago mi signo.  
[rúbrica]

Baltasar Morante  
Escribano Real  
[rúbrica]

Recibí el despacho original de donde se sacó este traslado y lo firmé en México, a nueve días del mes de marzo de mil seiscientos y ochenta y cinco años.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Damos fe que Baltasar Morante, de quien parece va signado este testimonio de la foja antecedente a ésta, es escribano del Rey nuestro señor y como tal usa y ejerce dicho oficio, y a todos los autos, escrituras, testimonios y demás instrumentos que ante él han pasado y pasan, se les ha dado y da entera fe y crédito judicial y extrajudicialmente. Y lo firmamos en México, a nueve días del mes de marzo de mil seiscientos y ochenta y cinco años.

Juan Díaz de Rivera  
Escribano Público  
[rúbrica]

[ilegible]  
Escribano Real y Público  
[rúbrica]

Martín del Río  
Escribano Real  
[rúbrica]

DOCUMENTO E

[Testimonio de autos relativos a los méritos de Cristóbal de Medina para obtener la confirmación real del nombramiento de Maestro Mayor de Arquitectura en propiedad. Concluidos el 12 de febrero de 1685].

Corregido.

El Rey. Por cuanto por parte de vos, Cristóbal de Medina Vargas Machuca, se me ha representado que sois maestro de arquitectura, veedor de dicho arte y alarife mayor de la Nueva España, y que en vuestra persona concurren méritos para obtener la plaza de maestro mayor de ella por se el más antiguo y haber sido veedor de este arte en continuación de muchos años y ser el que en cuantas ocasiones se han ofrecido de obras públicas y reales habéis acudido y de que únicamente se han confiado y confían las de más importancia, como era notorio ver las asistencias que habéis tenido en el tiempo del gobierno de don fray Payo de Rivera, arzobispo de la Iglesia de México, mi virrey, gobernador y capitán general de las provincias de la Nueva España y presidente de mi Audiencia Real dellas e ínterin, y que respecto de hallaros tan práctico, por consistir el así serlo de el ejercicio de este oficio en las experiencias de que habéis hecho bastante demostración, y de hallarse el maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte con mucha edad, y por otros acontecimientos que se pueden ofrecer, suplicastéis al dicho mi virrey que en remuneración de el buen celo con que habéis asistido en cuanto ha sido de mi servicio y los grandes ahorros que mediante vuestro trabajo y asistencia se han conseguido en las obras públicas, os nombrase en la futura subcesión de maestro mayor de aquellas provincias, sin perjuicio de el nombramiento que tiene el dicho Luis Gómez de Trasmonte, para que sirviédes en sus ausencias, enfermedades y otros justos impedimentos en cuanto fuere de mi servicio, y por constarle dello y lo mucho que habéis trabajado y trabajáis, especialmente en las obras públicas y de mi servicio y de la ciudad de México, os nombró en tres de junio del año pasado de mil seiscientos y setenta y nueve en las ausencias y enfermedades del maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, por maestro mayor de las dichas provincias de la Nueva España, para que sirváis y ejerzáis este oficio, suplicome fuese servido de confirmaros el dicho nombramiento con la futura para que en caso de muerte del propietario. Y habiéndose visto en mi Consejo Real de las Indias los papeles que por vuestra parte se presentaron y la información de oficio que mi virrey y Audiencia de México remitieron con su parecer en quince del mismo mes y año, y lo que sobre todo pidió mi fiscal, he tenido por bien de confirmar, como por la presente confirmo, el nombramiento que el dicho mi arzobispo virrey hizo en vos, Cistóbal de Medina Vargas Machuca, en tres de junio de mil seiscientos y setenta y nueve, de maestro mayor de las obras de las provincias de la Nueva España, para que sirvais y ejerzais este oficio en las ausencias y enfermedades y otros justos y legítimos impedimentos del dicho maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte en la futura subcesión del para cuando fallezca, en la forma y como en el nombramiento se contiene y declara y que por su muerte seais maestro mayor en propiedad de las obras de dichas provincias por los días de vuestra vida. Y mando a mi virrey y Audiencia de México y a los demás tribunales, ministros y justicias mías, os hayan y tengan de aquí adelante por tal maestro mayor de obras y que usen con vos este oficio y os le dejen ejercer así en las ausencias y enfermedades y legítimos impedimentos del dicho maestro mayor Luis Gómez



de Trasmonte, mientras viviere, como en propiedad después de su muerte, y que os guarden y hagan guardar todas las honras, preeminencias y prerrogativas que os tocaren en la forma y como se hubiere hecho y al presente se hace con el propietario y con las demás personas que hasta aquí han servido este oficio, todo bien y cumplidamente, sin que os falte cosa alguna, que así es mi voluntad. Y que lo referido se guarde, cumpla y ejecute por cuanto ha constado por los papeles que se han presentado, que habéis satisfecho lo que debíades al derecho de la media anata por razón de lo honorífico de esta plaza, y este título le presentaréis a mi Audiencia Real de México para que les conste os he dado confirmación della. Fecha en Madrid, a trece de marzo de mil seiscientos y ochenta años. Yo el Rey. Por mandado de el Rey nuestro señor. José de Veytia Linaje. Señalado con cuatro rúbricas.<sup>1</sup>

[Al margen izquierdo]

Obedecimiento del Real Acuerdo.

En la ciudad de México, a veinte y dos días de el mes de agosto de mil seiscientos y ochenta años, estando en el Real Acuerdo lo señores virrey, presidente y oidores de la Audiencia Real de la Nueva España, Cristóbal de Medina Vargas Machuca, maestro de arquitectura, presentó la Real Cédula de estas dos fojas en que Su Majestad fue servido de confirmar el nombramiento que el Excelentísimo virrey le hizo de maestro mayor en la ausencias y por muerte de Luis Gómez de Trasmonte y pidió su cumplimiento. Y vista por dicho señores, la obedecieron con la reverencia y acatamiento debido y mandaron se guarde, cumpla y ejecute, según y como en ella Su Majestad lo ordena y manda, y asentada en los libros de cédulas de este Real Acuerdo, se le vuelva original para que use della, y así lo proveyeron y mandaron asentar por auto, y lo rubricaron, señalado con seis rúbricas. Ante mí. José de Anaya.

[Al margen izquierdo]

Certificación.

Yo, José de Anaya, Escribano Real propietario de provincia en esta corte y teniente de Joan de Salcedo Esquivel, Escribano de Cámara de esta Real Audiencia y su Real Acuerdo, certifico en la manera que puedo y para que haga la fe que hubiere lugar en Derecho, como Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor por Su Majestad de el arte de arquitectura y alarife mayor de esta ciudad, le he visto asistir a la maestría de las obras del convento real de señor San Agustín y actualmente ha demolido la portada principal que cae a la calle que va a la ermita de Nuestra Señora de Monser[r]ate, que ésta se había fabricado antes que el susodicho entrase en dicha maestría, y asimismo está entendiendo en la iglesia que nuevamente se está fabricando de Señora Santa Teresa de Jesús de carmelitas descalzas y la del hospital de convalecientes de Nuestra Señora de Belén, y le he visto hacer distintas reedificaciones y obras muy precisas, esenciales y de mucha consecuencia en el convento Real de señor Santo Domingo y en los de religiosas de Jesús María, La Encarnación,

<sup>1</sup> Esta Real Cédula se encuentra también en: AGI (Audiencia de México: 560), AGI (Audiencia de México: 1100, lib. 36, fo. 398 vto.- 400 vto.) y AGN (Historia: 112, fol. 72 r.- 72 vto.). Este último fue localizado por Mina Ramírez Montes.

Balvaneda [sic], San Bernardo, Nuestra Señora de Regina Coeli, San Jerónimo, la Pura y Limpia Concepción, dejándolos con mucha hermosura, perfección y permanencia, de que ha sido aplaudido así por su buen obrar, como por ser el único en dicho ministerio y como tal es entre los demás maestros escogido, así para la vista y determinación de obras públicas, como de todas las demás de los vecinos y moradores de esta Corte, dando buena cuenta de todo lo que ha sido de su cargo, sin haber oído cosa en contrario. Y para que dello conste, de pedimiento del dicho maestro Cristóbal de Medina, doy la presente en la ciudad de México, a seis días del mes de julio de mil seiscientos y ochenta y un años, siendo testigos Joan de Azores, Antonio de Santillán y Pedro González, escribano real, presentes. Y en fe dello signé. José de Anaya, escribano.

[Al margen izquierdo]  
Comprobación.

Damos fe que José de Anaya, de quien parece va signado y firmado el instrumento de suso, es escribano real propietario de provincia en esta Corte y teniente de Cámara de esta Real Audiencia y su Real Acuerdo, como se intitula, y como tal usa y ejerce dicho oficio fiel, legal y de toda confianza, y a los autos, certificaciones y demás instrumentos que ante el susodicho han pasado y pasan, se les ha dado y da entera fe y crédito judicial y extrajudicialmente. Y para que dello conste, dimos la presente en México, a seis días del mes de julio de mil seiscientos y ochenta y un años. José Eligio de Ariza, escribano real y receptor. Francisco de Rivera, escribano real. Antonio Fernández de Guzmán, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Mandamiento.

Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda Enríquez Afan de Rivera Portocarrero y Cárdenas, conde de Paredes, marqués de la Laguna, Comendador de la Moraleja en la Orden y Caballería de Alcántara de el Consejo de Su Majestad, Cámara y Junta de Guerra de Indias, su virrey, lugarteniente, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia della. Por cuanto ante mí se presentó un memorial con una Real Cédula del tenor siguiente:

El maestro Cristóbal de Medina Vargas, como mejor haya lugar en Derecho dice que el Ilustrísimo y Excelentísimo señor maestro don fray Payo de Rivera, virrey que fue de esta Nueva España por el año pasado de setenta y nueve, le nombró por tal maestro mayor de estas provincias de Nueva España en las ausencias, enfermedades, justos y legítimos impedimentos del maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, cuyo nombramiento se halla confirmado por Su Majestad por su Real Cédula fecha en Madrid a trece de marzo de mil seiscientos y ochenta, la cual tiene presentada y se halla obedecida por el Real Acuerdo, que es la que con la solemnidad necesaria demuestra, en que también se halla con la futura subcesión del dicho oficio en defecto de dicho maestro, sirviéndose Su Majestad nombrarle por tal maestro mayor en propiedad de las obras de dichas provincias de Nueva España por los días de su vida, y es así que con ocasión de estar el dicho Luis Gómez de Trasmonte enfermo e impedido y estar próximo el aderezo que se ha de hacer en los salones de este Real Palacio, solicitan los maestros Juan de Baraona y Juan Montero hacerlo, según tiene noticia, y porque de conseguirlo se le vulnera el derecho que le asiste y se queda sin efecto lo así mandado en dicha Real

Cédula y en ello queda magnificado a Vuestra Excelencia, pido y suplico que habiendo por demostrada dicha cédula, se sirva de mandar que no haciendo la obra el dicho maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte por sí, por impedimento suyo que para ello tenga, sea yo preferido en dicha obra en conformidad de dicha Real Cédula, pues por dicho impedimento llega ya el caso de la ejecución della, en que recibiré merced de la grandeza de Vuestra Excelencia. Cristóbal de Medina Vargas.<sup>2</sup>

[Al margen izquierdo]  
Cédula.

El Rey. Por cuanto por parte de vos, Cristóbal de Medina Vargas Machuca se me ha representado que sois maestro de arquitectura y veedor de dicho arte y alarife mayor de la Nueva España, y que en vuestra persona concurren méritos para obtener la plaza de maestro mayor della por ser el más antiguo y haber sido veedor de este arte en continuación de muchos años y ser el que cuantas ocasiones se han ofrecido de obras públicas y reales habéis acudido y de quien únicamente se han confiado y confían las de más importancia, como es notorio por las asistencias que habéis tenido en el tiempo de el gobierno de don fray Payo de Rivera, arzobispo de la Iglesia de México y mi virrey, gobernador y capitán general de las provincias de la Nueva España y presidente de mi Audiencia Real della en interin, y que respecto de hallaros tan práctico por consistir el acierto de el ejercicio de este oficio en las experiencias de que habéis hecho bastante demostración, y de hallarse el maestro Luis Gómez de Trasmonte con mucha edad, y por otros acontecimientos que se pueden ofrecer, suplicastéis al dicho mi virrey que en remuneración del buen celo con que habéis asistido en cuanto ha sido de mi servicio y de los grandes ahorros que mediante vuestro trabajo y asistencia se han conseguido en las obras públicas, os nombrase en la futura subcesión de maestro mayor de aquellas provincias, sin perjuicio de el nombramiento que tiene el dicho Luis Gómez de Trasmonte para que sirviédes en sus ausencias, enfermedades y otros justos impedimentos en cuanto fuere de mi servicio, y por constarle dello y lo mucho que habéis trabajado y trabajáis, especialmente en las obras públicas y de mi servicio y de la ciudad de México, os nombró en tres de junio del año pasado de mil seiscientos y setenta y nueve en las ausencias y enfermedades del maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, por maestro mayor de las dichas provincias de la Nueva España, para que sirvais y ejerzais este oficio, suplicome fuese servido de conformaros el dicho nombramiento con la futura para el caso de muerte del propietario. Y habiéndose visto en mi Consejo Real de las Indias los papeles que por vuestra parte se presentaron y la información de oficio que mi virrey y Audiencia de México remitieron con su parecer de quince del mismo mes y año, y lo que sobre todo pidió mi fiscal, he tenido por bien de confirmar, como por la presente confirmo, el nombramiento que el dicho mi arzobispo virrey hizo en vos Cristóbal de Medina Vargas Machuca en tres de junio de mil seiscientos y setenta y nueve, de maestro mayor de las obras de las provincias de la Nueva España, para que sirvais y ejerzais este oficio en las ausencias y enfermedades y otros justos y legítimos impedimentos del dicho maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte en futura subcesión del para cuando fallezca, en la forma y como en el nombramiento se contiene y declara, y que por su muerte seais maestro mayor en propiedad de las obras de dichas provincias por los días de vuestra vida. Y mando a mi virrey y Audiencia de México y los demás Tribunales, ministros y Justicias mías, os hayan y tengan de aquí adelante por tal maestro mayor de obras, y que usen con vos este oficio y os lo dejen ejercer, así en

<sup>2</sup> Este documento se encuentra también en: AGN (Historia: 112, fol. 72 r.- 72 vto.). Localizado por Mina Ramírez Montes.

las ausencias y enfermedades y legítimos impedimentos del dicho maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte mientras viviere, como en propiedad después de su muerte y que os guarden y hagan guardar todas las honras, preeminencias y prerrogativas que os tocaren, en la forma y como se hubiere hecho y al presente se hace con el propietario y con las demás personas que hasta aquí han servido este oficio, todo bien y cumplidamente, sin que os falte cosa alguna. Que así es mi voluntad, y que lo referido se guarde, cumpla y ejecute por cuanto ha constado por los papeles que se han presentado que habéis satisfecho lo que debíades al derecho de la media anata por razón de lo honorífico de esta plaza. Y este título lo presentaréis en mi Audiencia Real de México, para que les conte os he dado confirmación della. Fecha en Madrid, a trece de marzo de mil seiscientos y ochenta años. Yo el Rey. Por mandado de el Rey nuestro señor. José de Veytia Linaje. Señalado con cuatro rúbricas.<sup>3</sup>

En la ciudad de México, a veinte y dos días de el mes de agosto de mil seiscientos y ochenta años, estando en el Real Acuerdo los señores virrey, presidente y oidores de la Audiencia Real de la Nueva España, Cristóbal de Medina Vargas Machuca, maestro de arquitectura, presentó la Real Cédula de estas dos fojas en que Su Majestad fue servido de confirmar el nombramiento que el Excelentísimo virrey le hizo de maestro mayor en las ausencias y por muerte de Luis Gómez de Trasmonte y pidió su cumplimiento. Y vista por dichos señores, la obedecieron con la reverencia y acatamiento debido, y mandaron se guarde, cumpla y ejecute, según y como en ella Su Majestad lo ordena y manda, y asentada en los libros de las cédulas de este Real Acuerdo, se le vuelva original para que use della. Y así lo proveyeron y mandaron asentar por auto y lo rubricaron, señalado con seis rúbricas. Ante mí. José de Anaya. Escribano.<sup>4</sup>

Lo cual remití al doctor José de Rugaybique, abogado de esta Real Audiencia y mi asesor general para que me diera su parecer, que hizo en esta forma:

Excelentísimo Señor. En conformidad del nombramiento de el Excelentísimo señor arzobispo virrey y de la confirmación de Su Majestad, mandará Vuestra Excelencia, siendo servido, se haga como pide el suplicante. México y febrero veinte y uno de mil seiscientos y ochenta y dos. Don José de Rugaybique.

Y conformándome con dicho parecer y en conformidad del obedecimiento de dicha Real Cédula, por el presente mando que estando impedido legítimamente el maestro Luis Gómez de Trasmonte, asista y haga todas las obras que se ofrecieren el dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas, sin que en ello se le ponga impedimento alguno. México, veinte y tres de febrero de mil seiscientos y ochenta y dos años. Conde de Paredes, marqués de la Laguna. Por mandado de México. Don Francisco de las Heras.

[Al margen izquierdo]

Auto de el señor oidor, juez superintendente, para que asista a las obras de el Real Palacio.

En la ciudad de México, a catorce días del mes de marzo de mil seiscientos y ochenta y dos años, el señor licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín, presbítero de el Consejo de Su Majestad, su oidor más antiguo en esta Real Audiencia y juez superintendente de las obras y reparos de el Real Palacio de Su Majestad de esta ciudad. Dijo que mediante a que Luis Gómez de

<sup>3</sup> Esta Real Cédula se encuentra también en: AGI (Audiencia de México: 560), AGI (Audiencia de México: 1100, lib. 36, fol. 398 vto.- 400 vto.) y AGN (Historia: 112, fo. 72 r.- 72 vto.). Este último fue localizado por Mina Ramírez Montes.

<sup>4</sup> Este documento se encuentra también en: AGN (Historia: 112, fol. 72 r.- 72 vto.). Localizado por Mina Ramírez Montes.



Trasmonte, aparejador mayor [sic] de la fábrica material desta Santa Iglesia Catedral y obrero mayor de dicho Real Palacio, está enfermo y totalmente impedido de poder asistir a maestrear y disponer dichos reparos, y que Cristóbal de Medina Vargas, maestro de arquitectura, tiene título de Su Majestad de aparejador mayor [sic] de dicha fábrica material y obrero mayor de dicho Real Palacio, en futura de dicho Luis Gómez de Trasmonte, el cual está aprobado por este Real Acuerdo, mandó Su Merced que el dicho maestro Cristóbal de Medina asista y corra a maestrear los reparos que se están haciendo en dicho Real Palacio y todas las demás obras reales que se ofrecieren, y firme, en compañía de el depositario sobrestante de dichos reparos, las memorias de la gente que trabajare todas las semanas, y así lo proveyó y firmó, y se le dé testimonio de este auto al dicho Cristóbal de Medina. Licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín. Ante mí. Baltasar Morante, escribano real.

Concuerta con dicho auto, que original queda con los demás concernientes a los reparos que actualmente se están haciendo en dicho Real Palacio por orden de dicho señor oidor, como juez superintendente de las obras reales del, por nombramiento de el Excelentísimo señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, en su mandamiento librado a los treinta de enero pasado de este corriente año de la data, como virrey, gobernador, capitán general de esta Nueva España, refrendado de don Pedro Velázquez de la Cadena, caballero de el orden de Santiago, escribano mayor de Gobernación y Guerra della, que está por principio de dichos autos, los cuales, en concluyéndose dichos reparos y que dé la cuenta el depositario, se han de poner en el oficio de el dicho don Pedro Velázquez de la Cadena originalmente. Y para que dello conste de el dicho mandamiento y pedimento del dicho Cristóbal de Medina, doy el presente en la ciudad de México, a nueve días del mes de abril de mil seiscientos y ochenta y dos años. Testigos a lo ver corregir, los bachilleres don Francisco Antonio Morante Guerrero y Diego de Olais y Cosar, presentes. Y en testimonio de verdad, hago mi signo. Baltasar Morante, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Mandamiento.

Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda Enriquez Afan de Rivera Portocarrero y Cárdenas, conde de Paredes, marqués de la Laguna, Comendador de la Moraleja en la Orden y Caballería de Alcántara, del Consejo de Su Majestad, Cámara y Junta de Guerra de Indias, su virrey, lugarteniente, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia della. Por cuanto ante mí se presentó el memorial que es del tenor siguiente:

El maestro Cristóbal de Medina Vargas dijo que como consta de los recaudos, que en debida forma demuestra para que se le vuelvan, se sirvió Vuestra Excelencia de mandarme que estando impedido legítimamente el maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, asistiese y hiciese todas las obras que se ofrecieren, sin que en ello se me pusiese impedimento alguno, en atención al nombramiento que presento, y Real Cédula de su confirmación y futura de maestro mayor, en cuya atención a los catorce de marzo de este año se me despachó mandamiento en forma por el señor licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín, presbítero del Consejo de Su Majestad y su oidor más antiguo en esta Real Audiencia y juez superintendente de las obras y reparos de este Real Palacio para que asistiese y corriese a maestrear los reparos que se estaban haciendo en él y a todas las demás obras reales que se ofreciesen y que firmase en compañía del depositario sobrestante de dichos reparos las memorias de la gente que trabajase todas las semanas, como todo más largamente consta de los referidos recaudos, y es así que hecho notorio este despacho al licenciado don José de Rivera Vasconcelos, tesorero de la fábrica material de la Iglesia Mayor de esta ciudad, se embaraza por decir que los decretos de Vuestra Excelencia no hablan con dicho licenciado, y para que conste y me



haya y tenga por tal maestro mayor y que yo pueda hacer lo que contiene dicho mi nombramiento y se le intime, a Vuestra Excelencia pido y suplico que habiendo por demostrados dichos recaudos, se sirva de mandar que dicho licenciado don José de Rivera Vasconcelos, tesorero, me haya y tenga por tal maestro mayor para que yo pueda ejecutar lo que contiene dicho nombramiento, y que para que le conste y se le intime, mandarme despachar mandamiento en conformidad de lo que aquí refiero, en que recibiré merced, que espero de la grandeza de Vuestra Excelencia. Cristóbal de Medina Vargas.

De que mandé dar vista al señor licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín, del Consejo de Su Majestad, su oidor más antiguo en esta Real Audiencia, que dio el parecer que se sigue:

[Al margen izquierdo]  
Parecer.

Excelentísimo Señor. Sírvase Vuestra Excelencia de mandar informe sobre lo contenido en este memorial de Cristóbal de Medina, en que es cierto que el Excelentísimo señor maestro don fray Payo de Rivera, siendo virrey, le nombró por maestro mayor de todas las obras de esta Nueva España en las ausencias, enfermedades y legítimos impedimentos de Luis Gómez de Trasmonte, en futura sucesión para en caso de muerte, de que trajo cédula de confirmación de Su Majestad, que se obedeció en el Real Acuerdo y Vuestra Excelencia se sirvió de despacharle mandamiento para que se guardase y cumpliese la dicha cédula de confirmación, y por haberseme cometido la superintendencia de las obras de este Real Palacio en que se está entendiendo, y por constarme el legítimo impedimento del dicho Luis Gómez de Trasmonte, nombré al dicho Cristóbal de Medina para que ejercitase su ministerio de maestro mayor en las dichas obras, y parece que la duda que propone el tesorero de la fábrica material de la Santa Iglesia, habiéndosele hecho saber el mandamiento de Vuestra Excelencia es que no habla con el susodicho, y siendo así que la generalidad de dichos despachos comprende todas las obras reales, como lo es la dicha fábrica, en que siempre ha intervenido el maestro mayor, para que cese el escrúpulo, siendo Vuestra Excelencia servido, podrá mandar el que mandamiento que despachó a favor de dicho Cristóbal de Medina se entienda con el tesorero de dicha fábrica material, y que es comprendida su obra en él para todo lo que tocara a maestrearla durante el impedimento del dicho Luis Gómez de Trasmonte o en caso de su falta, o lo que Vuestra Excelencia tuviere por más conveniente, que es todo lo que en la materia se me ofrece. México y mayo doce de mil seiscientos y ochenta y dos años. Licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín.

Y por mí visto, conformándome con dicho parecer, por el presente mando se guarden, cumplan y ejecuten los mandamientos despachados por este superior gobierno a favor de dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas, y en su conformidad se entiendan y practiquen en el tesorero, mayordomo y administrador de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad y la declaro por comprendida en ellos para todo lo que tocara a maestrearla durante el impedimento de Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor de este reino, habiéndolo el dicho Cristóbal de Medina en todas las cosas, casos y concurrencias que por falta de dicho maestro mayor se ofrecieren. Y México, a catorce días de el mes de mayo de mil seiscientos y ochenta y dos años. Conde de Paredes, marqués de la Laguna. Por mandado de Su Excelencia. Don Francisco de las Heras.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Este documento se encuentra también en: AGN (Historia: 112, fol. 87 r.- 88 r.). Localizado por Mina Ramírez Montes.

[Al margen izquierdo]  
Notoriedad.

En la ciudad de México, a veinte y un días de el mes de mayo de mil seiscientos y ochenta y dos años, ante el señor licenciado don José de Rivera Vasconcelos, prebendado de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad y mayordomo, obrero mayor, superintendente y tesorero de la real fábrica material della, se presentó por el maestro Cristóbal de Medina Vargas el mandamiento de Su Excelencia contenido en la foja antecedente, y visto por Su Merced lo obedeció con el acatamiento debido, y en su ejecución y cumplimiento mandó se tome razón del, por mí, el presente escribano para que conste en todo tiempo, y fecho se vuelva al dicho maestro para su uso en conformidad de lo mandado por el dicho señor Excelentísimo. Y así lo proveyó y firmó. Licenciado don José de Rivera Vasconcelos. Ante mí. Bernabé Sarmiento de Vera, escribano real.

En los Libros de el Cabildo y Regimiento de esta muy noble ciudad de México se puso razón de este despacho para tenerla de cómo Cistóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura en esta Nueva España y de la fábrica de esta Santa Iglesia Catedral y Real Palacio, lo ejerce por las causas que menciona, y debe concurrir a los actos judiciales que se hicieren por el dicho gremio de arquitectura, en conformidad de lo dispuesto por Su Majestad. En dicha ciudad de México, a catorce de julio de mil seiscientos y ochenta y dos años. Juan Jiménez de Siles.

[Al margen izquierdo]  
Testimonio.

Don Francisco de Solis y Alcázar, escribano del Rey nuestro señor y notario público de las Indias, en la manera que puedo doy fe y verdadero testimonio, que hoy, día de la fecha, serían como las once horas de el día, poco más o menos, estando en la nueva obra de la fábrica material de la iglesia de Santa Teresa, convento de religiosas de esta ciudad, vi al maestro Cristóbal de Medina Vargas, que maestra dicha obra, el cual estaba sentado en una silla de brazos a la sombra de un quitasol, sobre la bóveda del altar mayor de dicha nueva iglesia, asistiendo a que se cerrase la dicha bóveda, en concurso de mucha gente que subió al son de las chirimías y de los clarines de Su Excelencia, y dejé al dicho maestro sobre dicha bóveda despidiéndome del susodicho. Y para que dello conste, de su pedimento, doy el presente, que es fecho en la ciudad de México, a doce días del mes de junio de mil seiscientos y ochenta y dos años, siendo testigos, el contador don Juan de Solis Alcázar y Solórzano, don José de Velasco Luna y Arellano, procuradores de la Audiencia Ordinaria de esta ciudad y José Díaz Jiménez, presentes. Fice mi signo en testimonio de verdad. Don Francisco de Solis Alcázar, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Otro mandamiento.

Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel Manrique de la Cerda Enriquez Afan de Rivera Portocarrero y Cárdenas, conde de Paredes, marqués de la Laguna, comendador de la Moraleja en la Orden y Caballería de Alcántara del Consejo de Su Majestad en el de la Cámara y Junta de Guerra

de Indias, su virrey, lugarteniente, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia della. Por cuanto ante mí se presentó un memorial de el tenor siguiente:

Excelentísimo Señor. Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de el arte de arquitectura por Su Majestad de todas estas provincias de la Nueva España, digo que por Real Cédula de Su Majestad en que se me nombra por tal maestro mayor, manda que me nombren en todas las juntas públicas y se me guarden todas las honras y prehemencias que se deben guardar a los maestros mayores, y dicha Cédula está obedecida por el Real Acuerdo, y porque se han hecho diferentes juntas sin mi asistencia y que dellas puede provenir daño a esta República y a mí no se me guarda lo mandado por la merced que Su Majestad, que Dios guarde, me hace, a Vuestra Excelencia pido y suplico se sirva de despachar su mandamiento para que con las penas que fuere servido, notifique cualquier escribano a todos los maestros, no procedan a ninguna junta sin mi asistencia y que de hacerse algunas, se den por nulas y que obedezcan los mandatos despachados por Vuestra Excelencia, que en todo recibiré merced de su grandeza, con justicia. Cristóbal de [Medina] Vargas.

A que proveí me informase el señor licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín, de el Consejo de Su Majestad, su oidor de esta Real Audiencia, que me hizo el informe siguiente:

Excelentísimo Señor. Aunque el suplicante no tiene la propiedad de maestro mayor de arquitectura mientras vive Luis Gómez de Trasmonte, por la edad y enfermedades deste, sirve el maestro Cristóbal de Medina en todo lo que se le manda en las obras de la Santa Iglesia Catedral y las de el Real Palacio, con mucha puntualidad, sin llevar salario, con que está en posición de interinato en las enfermedades y impedimentos del dicho Trasmonte, y así por esto, como por ser de los arquitectos más peritos que se hallan en esta ciudad, siendo Vuestra Excelencia servido, podrá concederle lo que pretende, que se halle en todas las concurrencias y juntas que se hicieren por los maestros de el arte de cantera y ministerio, y que no se puedan hacer sin su asistencia, con apercibimiento que serán nulas y que se les multará, y que por esto no se embarace, también asista el dicho Luis Gómez de Trasmonte en todas las que sus achaques le dieran lugar, o lo que Vuestra Excelencia fuere servido. México y octubre treinta de mil seiscientos y ochenta y dos años. Licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín.

Y por mí visto, conformándome con dicho informe, por el presente mando que en todas las juntas que se hicieren por los maestros de el arte de arquitectura, concurra y asista a ellas el dicho Cristóbal de Medina Vargas, como maestro mayor que es deste Reino, a los cuales mando no hagan ninguna sin la asistencia del dicho maestro con apercibimiento que serán nulas y que los multaré, sin que por esto se embarace el que asista a ellas el dicho Luis Gómez de Trasmonte, dándole lugar sus achaques para ello. México y noviembre seis de mil seiscientos y ochenta y dos años. Conde de Paredes, marqués de la Laguna. Por mandado de Su Excelencia. Don Francisco de las Heras.

[Al margen izquierdo]  
Testimonio.

Cristóbal de Medina Vargas Machuca, maestro mayor por Su Majestad de el arte de arquitectura de todas las provincias de la Nueva España y de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral, Real Palacio, y alarife mayor de esta ciudad. Digo que por cuanto ha venido a mi noticia que por muerte del señor licenciado don José de Rivera Vasconcelos, mayordomo, tesorero y superintendente de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, está nombrado usted por tal mayordomo, obrero mayor, superintendente y tesorero de la real fábrica de dicha Santa Iglesia, y porque conviene a mi derecho el que por Vuestra Merced sea obedecido el mandamiento que con la solemnidad necesaria presento, según le tenía obedecido dicho señor licenciado don José de

Rivera y que se le dé el cumplimiento que convenga, y fecho se me vuelva original para en guarda de mi derecho, por todo lo cual a Vuestra Merced pido y suplico le haya por presentado, y en su cumplimiento obre lo que hubiere lugar en Derecho. Pido justicia. Cristóbal de Medina Vargas.

[Al margen]  
Presentación.

En la ciudad de México, a cinco días de el mes de septiembre de mil seiscientos y ochenta y cuatro años, ante el señor doctor don Manuel Escalante y Mendoza, catedrático de Prima en propiedad de Sagrados Cánones de la Real Universidad, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana, mayordomo, obrero mayor, superintendente, tesorero de su real fábrica, se presentó esta petición y mandamiento que en ella se refiere, de el Excelentísimo señor marqués de la Laguna, conde de Paredes, virrey de esta Nueva España, en que Su Excelencia fue servido de mandar tener por maestro mayor de dicha real fábrica a Cristóbal de Medina Vargas, durante el impedimento de Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor actual del Reino. Y por Su Merced vista, habiendo por presentado dicho mandamiento, dijo que se guarde, cumpla y ejecute, según y como en él se contiene, y en su conformidad el dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas parezca ante el presente escribano a hacer juramento de usar bien y fielmente el dicho oficio en ausencias y enfermedades, y respecto de que la actual que tiene impedido al dicho maestro Luis Gómez de Trasmonte es, al parecer, perpetua, mandaba y Su Merced mandó se notifique al dicho maestro Cristóbal de Medina, asista a las obras reales de la dicha real fábrica material, desde luego con la puntualidad y desvelo que necesita, con apercibimiento de que de lo contrario, se dará cuenta al Superior Gobierno y se proveerá lo que convenga, para lo cual se tome razón del despacho presentado y se vuelva original como lo pide. Y así lo proveyó y firmó. Doctor don Manuel Escalante y Mendoza. Ante mí. Bernabé Sarmiento de Vera, escribano real.

En la ciudad de México, a seis días del mes de septiembre de mil seiscientos y ochenta y cuatro años, ante mí el escribano y testigos, pareció el maestro mayor Cristóbal de Medina Vargas, alarife mayor de esta ciudad, que doy fe conozco, y otorgó que en virtud del auto de la foja antecedente del mandamiento que se refiere, y juró a Dios Nuestro Señor y a una Señal de la Cruz, según Derecho, de usar bien y fielmente y sin fraude alguno al oficio y cargo de maestro mayor de la real fábrica material de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de México, en dichas ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte, según se contiene, especifica y declara por menor en dicho auto y mandamiento de Su Excelencia. Y asimismo, yo el escribano, le notifiqué dicho auto para que desde luego asista a todas las obras y reparos de dicha real fábrica material, con el apercibimiento que expresa, el cual dijo le oye y que lo obedece y está presto en su conformidad, a asistir y maestrear dicha obra en todo lo que se necesitare y ofreciere, con puntualidad sin omisión alguna, así por ser muy de su obligación, como por redundar en servicio de ambas Majestades. Y esto respondió y lo firmó, de que doy fe. Testigos: José Márquez de los Ríos y Rodrigo Cortés, vecinos de esta ciudad. Cristóbal de Medina Vargas. Ante mí, Bernabé Sarmiento de Vera, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Certificación de la asistencia.



En la ciudad de México, a once días de el mes de septiembre de mil seiscientos y ochenta y cuatro años, en conformidad del auto de la foja antecedente y de la ace[p]tación y juramento de esta foja, dio principio a usar de el oficio que contiene el dicho maestro mayor Cristóbal de Medina por ausencia y enfermedad del dicho maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, asistiendo, como asistió, el dicho Cristóbal de Medina, hoy dicho día, viendo obrar una de las puertas principales de dicha Santa Iglesia Catedral, que cae a la parte de la plaza mayor de esta ciudad, en cuya fábrica se está entendiendo de presente, asistiendo a ella los maestros Juan Montero, aparejador mayor de dicha real fábrica y Nicolás de Aragón, sobrestante mayor della, que se hallaron presentes a lo referido, y después en su compañía fue el dicho Cristóbal de Medina a ver y reconocer el taller donde se labra la piedra de cantería para dicha fábrica y de allí pasó a reconocer las bodegas de cal y materiales, a lo cual yo, el presente escribano, asistí con los susodichos, de que doy fe y de conocerles. Y para que conste, de pedimento de dicho maestro mayor Cristóbal de Medina Vargas, lo certifico y pongo por razón para que conste, siendo presentes por testigos a todo lo referido, Rodrigo Cortés, el maestro Gaspar de los Reyes y José Márquez del Castillo, vecinos de esta ciudad. Cristóbal de Medina Vargas. Ante mí, Bernabé Sarmiento de Vera, escribano real.

Concuerta este traslado con los autos originales susoinsertos de donde se sacó, que quedan en mi poder, como escribano de dicha real fábrica material, a que me remito, con la razón del título y nombramiento que presentó el dicho maestro mayor Cristóbal de Medina Vargas, a que correspondió el auto incluso, cuya fecha es de catorce de mayo del año pasado de seiscientos y ochenta y dos, refrendado de don Francisco de las Heras, para que en todos los casos y concurrencias que se ofrecieren por falta del dicho maestro mayor Luis Gómez de Trasmonte, por su impedimento y falta de salud, lo usare el dicho Cristóbal de Medina Vargas, a quien se volvió dicho mandamiento original, a que me remito. Doy la presente en la ciudad de México, a veinte y seis días del mes de septiembre de mil seiscientos y ochenta y cuatro años. Testigos: Juan de Vera y Jerónimo Carrillo, vecinos de esta ciudad. Y en testimonio de verdad lo signé. Bernabé Sarmiento de Vera, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Mandamiento.

Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel Manrique de la Cerda Afan de Rivera Portocarrero y Cárdenas, conde de Paredes, marqués de la Laguna, comendador de la Moraleja de el Consejo de Su Majestad, Cámara y Junta de Guerra de Indias, su virrey, lugarteniente, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia della. Por cuanto por muerte de Luis Gómez de Trasmonte está vaca la plaza de maestro mayor de la obra de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta ciudad de México y conviene nombrar en su lugar persona de entera satisfac[c]ción, inteligencia y práctica en este ministerio, y porque éstas y otras buenas y muchas artes concurren en la de Cristóbal de Medina Vargas, alarife mayor de arquitectura, y que en las enfermedades y otros justos impedimentos que el dicho Luis Gómez de Trasmonte padeció, fue nombrado en dicho oficio, despachando nombramiento en forma del, por el Excelentísimo Señor arzobispo virrey de esta Nueva España, don fray Payo de Rivera, el cual Su Majestad, que Dios guarde, por su Real Cédula de trece de marzo de seiscientos y ochenta y dos lo tuvo por bien, despachándole confirmación del, y porque espero de su celo y actividad lo continuará en adelante, por la presente, en nombre de Su Majestad y por el tiempo que fuere de su real voluntad y la mía u otra cosa se provea y mande, elijo y nombro al dicho Cristóbal de Medina Vargas por tal maestro mayor de la obra y fábrica de la dicha Santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta dicha ciudad, para que



como tal, desde hoy en adelante, la gobierne, rija y administre, disponiendo todo lo tocante a su edificio, conforme al arte y su modelo y planta, visitándola y asistiendo con la continuación y puntualidad conveniente y necesaria para su buena y breve ejecución, cuidando que los materiales se compren a precios justos y moderados y sean de la buena calidad que conviene para su edificio y teniendo cuenta del recibo y consumo dellos, hallándose presente a todos los remates y asientos que en orden a ello se hicieren, reconociendo y examinando si los oficiales que trabajan en ella son suficientes y al propósito para sus ministerios, moderándeles sus pagamentos y jomales justamente a lo que merecieren, disponiendo lo que le pareciere más conveniente, adelantándolos en el trabajo, procurando en todo el buen avío, prosecución y aumento de la dicha obra, y dando cuenta a los señores virreyes cuando conviniere o se le mandare, de el estado della, y advirtiéndolo que requiere remedio y poniendo lo necesario para ello y para su continuación y buena continuidad y disposición. Y por la ocupación y cuidado que ha de tener en dicha administración y ejercicio, le señalo de salario setecientos pesos de oro común en cada un año de los que sirviere dicho oficio, que le ha de correr desde hoy, día de la fecha de éste, en adelante, pagados por sus tercios, o al fin de cada un año, por el mayordomo o receptor que es o fuere de la dicha fábrica, del género de hacienda que se acostumbra y más la casa que se le hubiere dado a sus antecesores para su vivienda y es dentro de el patio de la dicha Santa Iglesia, sin pagar por ello ningún arrendamiento. Y mando sea habido y tenido por tal maestro mayor y que se le guarden todas las honras, gracias, preeminencias, facultades y privilegios que le tocan y pertenecen bien y cumplidamente, sin que les falte cosa alguna, que para todo y usar y ejercer dicho oficio, os doy el poder y facultad que de Derecho se requiere, según y como lo han podido y debido usar sus antecesores en dicho oficio, y mando a todos los vecinos, artifices, obreros, oficiales, sobrestantes y demás ministros que asistieren y trabajaren en dicha obra, le hayan y tengan por tal maestro mayor, guarden y cumplan precisamente vuestras órdenes, cada uno en su ejercicio. México, tres de octubre de mil seiscientos y ochenta y cuatro años. Conde de Paredes, marqués de la Laguna. Por mandado de Su Excelencia. Don Francisco de las Heras.<sup>6</sup>

[Al margen izquierdo]

Razón.

El contenido ha satisfecho lo que debió al derecho de la media anata por la mitad y primera paga y ha dado fianza por la otra mitad, segunda y última, según certificación de oficiales reales de México. Y octubre veinte y tres de mil seiscientos y ochenta y cuatro años. Licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín.

[Al margen izquierdo]

Otro mandamiento.

Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel Manrique de la Cerda Enríquez Afán de Rivera Portocarrero y Cárdenas, conde de Paredes, marqués de la Laguna, comendador de la Moraleja en la Orden y Caballería de Alcántara del Consejo de Su Majestad, Cámara y Junta de Guerra de Indias,

<sup>6</sup> Este documento se encuentra también en: AGN (Historia: 112, fol. 124 r.- 125 r.). Localizado por Mina Ramírez Montes.

su virrey, lugarteniente, gobernador y capitán general de esta Nueva España y presidente de la Real Audiencia della. Por cuanto por muerte de Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor que fue de la obra y fábrica de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad y obrero mayor de estas casas reales, está vaca la dicha plaza de obrero mayor y en su lugar conviene nombrar persona de entera satisfac[c]ión, suficiencia e inteligencia en el dicho ministerio, y porque éstas y otras buenas partes concurren en la de vos, Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura, y que por las enfermedades y justos impedimentos que el dicho Luis Gómez de Trasmonte padeció, fuistéis nombrados en dichos cargos futuramente y Su Majestad, que Dios guarde, por su Real Cédula, su fecha en Madrid a los trece de marzo del año pasado de seiscientos y ochenta lo tuvo por bien, despachándoos confirmación de todos ellos, y porque espero que vuestro celo y cuidado lo continuaréis en adelante, por la presente, en nombre de Su Majestad y por el tiempo que fuere su real voluntad y la mía u otra cosa se provea y mande, os elijo y nombro por obrero mayor de estas casas reales, para que como tal useis y ejerzais el dicho oficio en todos los casos y cosas del anejas y concernientes, según y de la manera que lo usó, pudo y debió usar el dicho Luis Gómez de Trasmonte, y los han usado y ejercido los demás obreros mayores, concertando los oficiales españoles e indios canteros, albañiles, carpinteros y de otros oficios que parecieren necesarios y fueren menester, y comprar todos los materiales de que hubiere necesidad para las dichas obras, y a los oficiales que nombráreis y concertaréis podáis señalar y pagar los salarios que ajustáreis, ad moverlos como y cuando os pareciere convenir, y faltando obra que hacer en dichas casas reales y el aderezo que hubiere menester para los reparos que en ella se ofrecieren, los hallais de pedir por gobierno, y de todo lo que gastáreis y pagáreis en salarios y jornales, materiales y otros gastos, habéis de tener libro, cuanta y razón para la dar cada y cuando convenga, recibiendo cartas de pago de todo para vuestro descargo, ante escribano, y los demás recaudos necesarios de las partidas gruesas y de importancia, y de las menudas y ordinarias, ha de bastar para que se pasen en data, con sólo vuestro juramento, con lo cual mando seais habido y tenido por tal obrero mayor, y los demás ministros, oficiales y peones os respeten estando a vuestra orden para hacer y disponer todo lo que les mandareis, sin oponer en cosa alguna de lo referido, y a la autoridad del dicho oficio, embarazo ni impedimento, que para todo ello y lo usar y ejercer en nombre de Su Majestad os doy el poder y facultad que de Derecho en tal caso se requiere. Y por el trabajo y cuidado que en lo referido habéis de tener, os señalo de salario doscientos pesos de oro común en cada un año de los que sirviereis el dicho cargo y oficio, y os corre desde hoy, día de la fecha, en adelante, librados y pagados señaladamente del dinero que Su Majestad tiene situado y destinado para las dichas obras y reparos de lo que hubiere caído y que cayere, con que ante todas cosas dé fianza a satisfac[c]ión de los oficiales de la Real Hacienda y Caja de esta corte para la seguridad de lo que fuere a vuestro cargo perteneciente a la dicha obra hasta en cantidad de un mil pesos de oro común. Fecho en México, a tres días del mes de octubre de mil seiscientos y ochenta y cuatro años. Conde de Paredes, marqués de la Laguna. Por mandado de Su Excelencia. Don Francisco de las Heras.<sup>7</sup>

[Al margen izquierdo]  
Razón.

El contenido no debe cosa alguna al derecho de la media anata respecto a que el salario que se le señala por esta ocupación no se le ha de pagar de Real Hacienda, sino de los efectos extraordinarios que están asignados para su paga, y ser esta resolución conforme al nuevo arancel.

<sup>7</sup> Este documento se encuentra también en: AGN (Historia: 112, fol. 123 r.- 125 vto.). Localizado por Mina Ramírez Montes.

México y octubre once de mil seiscientos y ochenta y cuatro años. Licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín.

[Al margen izquierdo]  
Certificación de el entero.

En veinte de octubre de mil seiscientos y ochenta y cuatro años, Cristóbal de Medina Vargas, a quien Su Excelencia se sirvió de nombrar por maestro mayor de la obra de la fábrica de esta Santa Iglesia Catedral con salario de setecientos pesos cada año, entró en esta Real Caja doscientos y cincuenta pesos de oro común en reales, pertenecientes al derecho de media anata por la mitad y primera paga de quinientos pesos que se le regularon deber pagar al dicho derecho, por la mitad de su salario de un año, y de trescientos pesos en que está regulada la casa que se le da para su vivienda, y afianzó la otra mitad y última paga de esta regulación conforme a billete de el señor oidor, licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín, ques privativo de esta renta, a la cual no debe el contenido cosa alguna por sí ni como fiador, en certificación de lo cual damos la presente en México, dicho día, mes y año. Don Sebastián de Guzmán. Don Antonio de Deza Ulloa. Don Nicolás del Rosal y Ríos. Señalado con dos rúbricas.

[Al margen izquierdo]  
Testimonio.

José de Piedra Cortés, escribano de Su Majestad y público, propietario del número de esta ciudad de México, certifico y doy fe como mejor puedo y haya lugar, que por escritura que ante mí se otorgó, su fecha en esta ciudad a los veinte y siete del mes de julio del año pasado de seiscientos y ochenta y tres, entre partes, de la una, el rector y colegiales de el coleccion [sic] viejo de Nuestra Señora de Todos Santos de esta dicha ciudad, y de la otra, Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de el arte de arquitectura, por la cual consta y parece que el dicho maestro se obligó a hacer toda la fachada de la calle que coge todo el dicho coleccion [sic] desde la parte de la cacahuetería de la esquina hasta lo último de la vivienda rectoral, y por la parte baja se habían de hacer cinco casas bajas y toda la demás obra que se contiene y declara en dicha escritura y condiciones della, la cual se obligó a hacer dicho maestro por precio de cinco mil y treinta pesos, los tres mil dellos de contado y la restante cantidad a ciertos plazos, y a darla fecha y acabada en toda perfección y según arte, a satisfac[c]ión de los dichos rector y colegiales o de dos maestros nombrados por ambas partes, para de la fecha en ocho meses, para que si faltare algo de hacer, se hiciera a su costa y mención y con dicha cantidad declaró estar pagado de toda la dicha obra, cal, arena, piedra, maderas, tablazón, columnas de cantería, basas capiteles, planchas, puertas, ventanas, vigas de cedro, oficiales, peones, sobrestantes, y su industria y trabajo personal.

Y asimismo, que por escritura que ante mí se otorgó a los diez y siete del mes de octubre del año pasado de ochenta y cuatro, estando en el convento y hospital de Nuestra Señora de los Desamparados [sic] de el Orden de Señor San Joan de Dios, entre partes, de la una, el reverendo padre comisario general de dicha Orden, consiliarios y demás religiosos juntos en definitorio a campana tañida, como lo tienen de uso y costumbre, y de la otra Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor por Su Majestad de el arte de arquitectura y de la fábrica material de esta Santa

Iglesia Catedral, Real Palacio, y alarife mayor de esta ciudad, por la cual se obligó el dicho maestro a hacer en el claustro de dicho convento la obra que se contiene y declara en una memoria que entregaron, que está cosida en dicha escritura, enlosándolo y apretilándolo como en ella más largamente se contiene, por precio de un mil pesos, y los setecientos de contado y los trescientos restantes para ocho de marzo que viene de este presente año de la fecha, que es para cuando ha de dar acabados los dos primeros ángulos, dándolos ya acabados y los otros dos ángulos, para día de señor San Joan Bautista, veinte y cuatro de junio que viene de este presente año de la fecha, según que más largamente consta y parece por ellas, que originales quedan en mi registro de escrituras públicas, a que me remito.

Y para que dello conste, de pedimento de dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas, doy el presente en la ciudad de México, a primero día del mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años, siendo testigos Miguel Franco de la Torre, Nicolás de Piedra Cortés y Miguel González, presentes, vecinos de México. Y hago mi signo en testimonio de verdad. José de Piedra Cortés, escribano de Su Majestad y público.<sup>8</sup>

[Al margen izquierdo]  
Comprobación.

Damos fe que José de Piedra Cortés, de quien este testimonio va signado y firmado, es escribano de Su Majestad y público propietario del número de esta ciudad, y como tal los usa y ejerce, y a los autos, escrituras, testimonios y demás recaudos que ante el susodicho han pasado y pasan, se les han dado y dan entera fe y crédito en juicio y fuera de él. Fecho en México, a seis de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años. Joan de Marchena, escribano real. Juan Díaz de Rivera, escribano real y público. Fernando Veedor, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Otra certificación.

Diego de Marchena, escribano de el Rey nuestro señor, certifico y doy fe como mejor puedo y haya lugar, que por escritura que ante mí se otorgó, su fecha en esta ciudad a los diez y nueve días del mes de diciembre del año pasado de seiscientos y ochenta y cuatro, entre partes, de la una, doña María de Campos y Contreras, viuda del capitán don Matías de la Cuencia, vecina de esta ciudad de México, y de la otra Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de el arte de arquitectura, por la cual consta y parece que dicho maestro se obligó hacer en las casas que hoy habita y pertenecen a dicha doña María de Campos, que son en la calle que viene de los Mesones a el hospital de Jesús Nazareno, la obra que se contiene en una memoria de condiciones que exhibió ante mí para ponerla en mi registro, que son en la manera siguiente:

Primeramente, se obligó a hacer en la casa grande que hoy habita dicha doña María de Campos, a techar la sala principal en lo alto y subir las paredes media vara más y hacer todas las obras que contiene la dicha memoria y condiciones que queda contenida en mi registro, y se obligó a

<sup>8</sup> No existen los documentos de 1683, 1684 ni 1685 entre los protocolos de este escribano que se conservan en el Archivo de Notarías.



darlas fenecidas y acabadas dentro de seis meses que corren y se cuentan desde el día de la fecha y con precio y cuantía de un mil y quinientos pesos de oro común en reales, poniendo el dicho maestro todos los materiales, cal, arena, peones, oficiales y sobrestantes, maderas y su industria y trabajo hasta estar fenecida y acabada y a satisfac[c]ión de dos maestros puestos por ambas partes para que si faltase alguna cosa en dicha obra, lo hiciese a su costa el dicho maestro.

Y asimismo, por escritura que ante mí se otorgó a los trece días de el mes de enero pasado de este presente año de seiscientos y ochenta y cinco entre partes, de la una el dicho Cristóbal de Medina Vargas y de la otra las madres abadesa, vicaria y definidoras del convento de Nuestra Señora de Balvaneda [sic] de esta dicha ciudad, en que se convinieron y concertaron en hacer en unas casas que dicho convento tiene y posee en esta ciudad en la calle que llaman de Páramo, la obra y fábrica que contiene una memoria de condiciones que queda asimismo cosida en mi registro, y para ello, dichas madres y el licenciado don Felipe de Contreras, su mayordomo, acudieron ante el Ilustrísimo Señor don Francisco de Aguiar y Seijas, arzobispo de este arzobispado, para que Su Señoría fuese servido de concederles licencia para otorgar dicha escritura, con calidad y condición que el dicho Cristóbal de Medina Vargas se había de obligar, juntamente con doña María Sánchez de Cuenca, su mujer, a hipotecar casas que tienen y poseen en esta ciudad frontero del hospital de Jesús Nazareno, y a dar fenecida y acabada la dicha obra dentro de diez y ocho meses que corren y se cuentan desde el día del otorgamiento de la escriptruea, como más largamente consta de un traslado de dichos autos que asimismo queda cosido en mi registro, en cuya conformidad dicho Cristóbal de Medina, juntamente con dicha su mujer, se obligaron a dar fecha y acabada toda la dicha obra dentro de los dichos diez y ocho meses que empezaron a correr y contarse desde el dicho día trece de enero pasado de este año, que fue cuando se otorgó dicha escritura, y según y de la manera que contiene dicha memoria de condiciones y por precio y cuantía de nueve mil y quinientos pesos de oro común en reales, en esta manera: los cinco mil dellos que recibió de dichas madres abadesa, vicaria y definidoras de dicho convento presentes, el señor don Diego de la Sierra, canónigo doctoral de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, consultor del Santo Oficio de la Inquisición de esta Nueva España, gobernador y provincial de este arzobispado, y en mi presencia y de los testigos y como entregado dellos otorgó carta de pago, y los tres mil pesos para de la fecha de la escritura en nueve meses, y los un mil y quinientos pesos restantes, cumplimiento a dicha cantidad, fenecida y acabada la dicha obra y puesta en toda perfec[c]ión y a satisfac[c]ión de dos maestros nombrados por ambas partes, y dicho maestro declaró que con dicha cantidad estaba pagado y satisfecho de toda ella, cal, arena, peones, oficiales, maderas y todo lo demás que se contiene en dicha memoria de condiciones, y su industria y trabajo y con la hipoteca de las casas referidas, pertenecientes a dicho maestro, según más largamente consta de dichas escrituras que quedan en mi registro, a que me remito.

Y para que conste, de pedimiento del dicho Cristóbal de Medina Vargas como tal maestro, doy el presente en la ciudad de México a siete días del mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años, siendo testigos Joan de Marchena, escribano real; José del Castillo, escribano público, y Manuel de Arroyo, vecinos de México. Y en testimonio de verdad lo signo. Diego de Marchena, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Comprobación.

Damos fe que Diego de Marchena, de quien parece va signado y firmado este testimonio, es escribano del Rey nuestro señor, y como tal usa y ejerce dicho su oficio, y a las escrituras, testimonios y demás autos que ante el susodicho han pasado y pasan, se les ha dado y da entera fe y



crédito judicial y extrajudicialmente, y para que conste damos la presente en México, a siete de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años. Con tres signos. José de Piedra Cortés, escribano público. Francisco de Quiñones, escribano real y público. Joan Jiménez de Navar[r]ete, escribano real y público.

[Al margen izquierdo]  
Testimonio.

Yo, Nicolás de Varela, escribano de el Rey nuestro señor, doy fe y testimonio de verdad como en esta ciudad de México, a los veinte y tres de noviembre de el año próximo pasado de ochenta y cuatro, por ante mí, de la una parte Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura de este reino y de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad y Real Palacio, y doña María de Cuenca, su legítima mujer, y de la otra, la madre priora, vicaria y definidoras del sagrado convento de religiosas de el señor San Lorenzo de esta ciudad, entre quienes, en virtud de licencia que a dichas religiosas se les concedió por el Ilustrísimo Señor doctor don Francisco de Aguiar y Seijas, por la divina gracia y de la Santa Sede Apostólica arzobispo de México, de el Consejo de Su Majestad, su data en esta ciudad, a los quince días del mes de noviembre del referido año pasado de ochenta y cuatro, refrendada de don [ilegible] de Aguiar y Lobera, secretario, se libraron escritura por la cual dicho maestro y dicha su esposa se obligaron a fabricar en un sitio que está en la calle de Tacuba, perteneciente a dicho convento, con treinta y ocho varas de fachada que corren de oriente a poniente, seis casas, tres principales y tres accesorias, en precio de doce mil pesos, de los cuales recibieron en contado los ocho, y los cuatro mil restantes que se obligaron dichas religiosas a satisfacerles y pagarles de la data de dicha escritura en un año, y dicho maestro se obligó a entregarles acabada dicha obra al fin de veinte meses, contados desde el referido día de la data, poniéndoles en dicha obra, sin más estipendio que el dicho de los doce mil pesos, todos los materiales de cal, arena, piedra, maderas, oficiales y manifa[c]turas, obligándose asimismo a que si en el referido tiempo de veinte meses no diere íntegramente acabada la dicha obra con todas las calidades y condiciones que en dicha escritura largamente se expresan, pueda dicho convento llamar otro maestro que la acabe y perfeccione, y por lo más que constare haber importado lo que así fabricare el otro maestro en materiales, manifa[c]turas y demás gastos, y lo que dejaren de réditos las casas hasta quedar en perfección, y relevando de prueba a dicho maestro y convento de todo lo que la requiera, quieren ser ejecutados como por deuda líquida y de plaza pasado, para cuyo seguro, hipotecaron a favor de dicho convento una casa principal con otra accesoria debajo della, que tienen y poseen en esta ciudad en la calle de San Agustín, que va de la puente de la Audiencia Ordinaria a la Carnicería Mayor de esta ciudad, según que todo lo referido más largamente consta y parece de la dicha escritura, que original queda en el registro de las que ante mí pasaron en el dicho año pasado de ochenta y cuatro.

Y para que conste, de pedimiento del dicho maestro mayor Cristóbal de Medina Vargas, doy el presente en la ciudad de México, a ocho días del mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años, siendo testigos Isidro Javier de Velasco y Manuel Antonio Calderón, vecinos de esta ciudad. Y hago mi signo en testimonio de verdad. Nicolás de Varela, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Comprobación.

Damos fe que Nicolás de Varela, de quien parece va signado y firmado el testimonio de esta foja, es tal escribano de Su Majestad como se nombra, fiel, legal y de toda confianza, y a los autos, testimonios, escrituras y demás instrumentos que ante el susodicho han pasado y pasan, se les ha dado y da entera fe y crédito judicial y extrajudicialmente, y para que conste, damos la presente en la ciudad de México, a ocho de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años. Joan de Cartagena, escribano real. Miguel de Mújica, escribano real y de provincia. Antonio de Anaya, escribano real y de provincia.

[Al margen izquierdo]  
Carta del señor arzobispo al maestro mayor Cristóbal de Medina.

Señor Cristóbal de Medina Vargas. Recibí la de vuestra merced de nueve del corriente con sumo gozo en las noticias de la salud de vuestra merced y de toda su casa que deseo se continúe y estimo mucho el cuidado de vuestra merced y la asistencia y principio de la obra que ya me ha dado muy buenas noticias della el licenciado don Miguel de Quintanilla Perea y dijo a vuestra merced de palabra todo lo que se ha de hacer, y confío en Nuestro Señor ha de dar a vuestra merced muchas fuerzas, y en todo lo que se ofreciere a vuestra merced de su servicio, me tiene siempre con mucho gusto. Guarde Nuestro Señor a vuestra merced muchos años con toda prosperidad. San Antonio Tescuco, y noviembre diez y seis de mil seiscientos y ochenta y tres años. Todo cuanto se ofreciere del servicio de vuestra merced, haré con todo afecto. Muy afecto servidor de vuestra merced. Francisco, arzobispo de México.

[Al margen izquierdo]  
Otra carta de el señor arzobispo al maestro mayor Cristóbal de Medina.

Señor Cristóbal de Medina Vargas. Mucho deseo que la obra de los cuartos del Oratorio de San Felipe Neri tenga muchos aumentos, y teniendo, como tengo, noticias de que el doctor don Joan de Narváez está con ánimo de hacer un cuarto a su costa, ningún medio será mejor para conseguirlos que la disposición y magisterio de vuestra merced que lo sabrá acomodar en provecho y creces de el Oratorio, y así suplico a vuestra merced que si no se halla embarazado lo asista, que lo estimaré mucho, y en todo lo que se ofreciere del servicio de vuestra merced estaré con todo gusto. Guarde Nuestro Señor a vuestra merced largos años con toda prosperidad. [Yampamolon] y marzo doce de mil seiscientos y ochenta y cuatro años. Estimaré mucho el cuidado de los aposentos de San Felipe Neri. Muy afecto servidor de vuestra merced. Francisco, arzobispo de México.

[Al margen izquierdo]

Otra carta del señor arzobispo al maestro mayor.

Señor maestro Cristóbal de Medina Vargas. La de vuestra merced de primero del pasado recibí muy retrasada, y han sido tantas las ocupaciones que no han dado lugar a escribir a vuestra merced suplicándole que ponga todo empeño en la conclusión de la obra de los cuartos de San Felipe Neri, que aunque no tengan los señores sacerdotes del Oratorio al presente para dar a vuestra merced de nuevo y satisfacer a vuestra merced lo suplido, luego que llegue a esa ciudad lo ajustaré yo, pues ha de mirar vuestra merced esa obra como mía, y suplir a doblar la gente y materiales para la perpetuidad que deseo, pues todo lo satisfaré en persona, y doy a vuestra merced las gracias de que haiga fenecido la obra de Guadalupe y de Santa Teresa, que espero en Nuestro Señor verlas muy breve como deseo y muchas ocasiones del servicio de vuestra merced. Guarde Nuestro Señor a vuestra merced largos años con toda prosperidad. Pachuca y mayo diez y ocho de mil seiscientos y ochenta y cuatro años. A presto nos veremos con el favor de Dios. Muy afecto servidor de vuestra merced. Francisco, arzobispo de México.

Concuerta con los recaudos originales de donde se sacó este traslado a que me remito, los cuales para ese efecto exhibió ante mí Cristóbal de Medina Vargas Machuca, maestro mayor de el arte de arquitectura de este reino y de la fábrica material de esta Santa Iglesia Metropolitana y Casas Reales, y alarife mayor de esta ciudad, a quien doy fe conozco, y que quedaron en su poder dichos recaudos originales.

Y certifico, como escribano del Rey nuestro señor, ante quien de tiempo de doce años a esta parte se han fecho los autos y vistas de ojos de orden a los reparos que se han ejecutado y al presente se están continuando en el Real Palacio de Su Majestad de esta ciudad, que ha corrido al cuidado de los señores oidores, doctor don Andrés Sánchez de Ocampo y licenciado don Joan Miguel de Agosto y Salcedo, caballero de el Orden de Alcántara, como jueces superintendentes dellos, y hoy están al de el señor oidor don Gonzalo Juárez [Suárez] de San Martín, que desde catorce de marzo del año pasado de mil seiscientos y ochenta y dos, que le encargó dicho señor oidor, licenciado Gonzalo Juárez [Suárez] de Sant Martín a dicho maestro mayor la asistencia de los reparos y aderezos de dicho Real Palacio, como consta por el testimonio que de suso va incorporado, lo ha continuado y está continuando hasta hoy dicho maestro mayor, y a las pagas de todas las semanas, y ha puesto para dichos reparos todas las herramientas, cubos y demás pertrechos sin ningún costo de la Real Hacienda que han servido y están sirviendo.

Y por el año de seiscientos y ochenta y dos, habiéndose destechado el salón principal de dicho Real Palacio por estar maltratadas y tronchadas las vigas del y amenazando ruina respecto de ser tiempo de lluvias, en un día festivo juntó a faena el dicho maestro mayor más de trecientos oficiales y peones de las demás obras que estaban a su cuidado en esta ciudad y hizo servir ochenta vigas de porte de a trece varas de largo y que quedaran como quedaron asentadas, puesta la tablazón en todo el techo y cubierto de tier[r]ja, así para asegurar que no se mojaran dichas maderas y se dañaran, como para la seguridad de la Real Caja de Su Majestad que cae debajo de dicho salón, y no puso por gasto aquella semana ni en otra alguna, ningún costo a la Real Hacienda, porque les pagó de su caudal dicho maestro mayor.

Y para que dello conste, de su pedimento, doy el presente en México, a doce días de el mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años, siendo testigos a lo ver cor[r]jgir José Márquez de los Ríos, Rodrigo Cortés y Felipe Pérez Manzano, vecinos de México. Entre renglones: de quince. Veedor de dicho arte. Como del auto. En medio. V. Valga. Testado quel. Para. No. Valga.

En testimonio de verdad, hago mi signo.

Baltasar Morante  
Escribano Real.  
[rúbrica]

Recibí de Baltasar Morante, escribano real, todos los recaudos originales de adonde se sacó este traslado, y lo firmé en México, a doce días del mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Damos fe que Baltasar Morante, de quien parece va signado y firmado el testimonio de las fojas antecedentes a ésta, es escribano del Rey nuestro señor, y como tal usa y ejerce dicho oficio, y a todos los autos, escrituras y demás instrumentos que ante él han pasado y pasan, se les ha dado y da entera fe y crédito judicial y extrajudicialmente, y para que conste lo signamos y firmamos en México, a doce días del mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años.

Lo signo  
Andrés de Almoguera  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

Y lo signé  
Nicolás de Varela  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

Lo signé  
Felipe Moreno de Vaca  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

AGI (Audiencia de México: 163, ramo 2, doc. 28).  
Documento localizado por Martha Fernández.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.

DOCUMENTO F

[Certificación del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición acerca de las obras realizadas por Cristóbal de Medina en sus edificios. 16 de febrero de 1685].

Bachiller don Diego Prado y Aguiar, presbítero, notario de secuestros del juzgado del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de estos reinos y provincias de Nueva España, doy fe y testimonio de verdad en la forma que debo y puedo, que hoy día de la fecha, se presentó en dicho Santo Oficio por ante mí, como tal notario, una petición cuyo tenor, con el de mi presentación y decreto es el que se sigue:

[Al margen izquierdo]  
Presentación.

Presentada en el Santo Oficio de México, en diez y seis días de el mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años ante el señor inquisidor, licenciado don Joan Gómez de Mier, que asistió solo por indisposición del señor inquisidor Omaña.

[Al margen izquierdo]  
Petición.

Ilustrísimo Señor. Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor por Su Majestad de el arte de arquitectura y de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral, Real Palacio, y alarife mayor de esta ciudad, como más haya lugar digo que por orden y mandato de Vuestra Señoría he hecho todas las obras, reparos, aderezos y todo lo más que se ha ofrecido en este Santo Tribunal, estando actualmente en el ejercicio dellas, y porque a mi derecho conviene se me dé testimonio de lo referido para ocurrir al Real y Supremo Consejo de Indias en prosecución de la pretensión que en él tengo, a Vuestra Señoría Ilustrísima pido y suplico se sirva de mandar se me dé dicho testimonio en pública forma y manera que haga fe para ocurrir a dicho Consejo para en guarda de mi derecho, en que recibiré merced de la grandeza de Vuestra Señoría, con justicia. Cristóbal de Medina Vargas.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

El presente notario dé a esta parte el testimonio que pide y obre lo que hubiere lugar en Derecho.



En cumplimiento de lo cual, asimismo doy fe y testimonio de verdad, que el dicho Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de el arte de arquitectura y de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral y Real Palacio, y alarife mayor de esta ciudad, a la presente y de muchos días a esta parte ha estado entendiendo en envigar y techar de nuevo una de las salas principales de audiencia del Tribunal de este dicho Santo Oficio de la Inquisición de México, su sacristía y corredores y haciendo por su cuenta y por medio de sus oficiales, peones y sobrestantes, otros muchos reparos y aderezos en las casas principales de dicho Tribunal y cuartos de la habitación de los señores inquisidores, que dicho maestro mayor reconoció antes personalmente y declaró judicialmente ser precisos y necesarios para la conservación y permanencia de dicha casa, y que hoy, día de la fecha de éste, yo el dicho notario vide al dicho maestro mayor en la sacristía, portería y salas de dicho Santo Oficio, viendo lo que estaban obrando dichos oficiales y ordenándoles lo que han de hacer y cómo, y asimismo le he visto hacer lo mismo y asistir personalmente a maestrear en otras muchas ocasiones desde que se principió dicha obra y que antes de comenzar la que va referida, hizo otros muy considerables reparos y aderezos en otras casas de dicha Inquisición, contiguas e inmediatas a las de dicho Tribunal, y en otras pequeñas, sus ac[c]esorias.

Y para que lo referido conste, de dicho su pedimiento y mandato del Tribunal en el decreto precedente, doy el presente en la ciudad de México, a diez y seis de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años. Bachiller don Diego Pardo y Aguiar.

[Al margen izquierdo]  
Comprobación.

Los secretarios del Secreto del Tribunal de el Santo Oficio de esta Inquisición de México y reinos de Nueva España que aquí firmamos, certificamos que el bachiller don Diego Pardo y Aguiar, presbítero, de quien va autorizado el testimonio de arriba, es notario de secuestros de el Juzgado de dicho Santo Oficio, como se intitula, y como tal usa y ejerce dicho oficio, y a los autos e instrumentos que ante el susodicho han pasado y pasan, se ha dado y da entero crédito judicial y extrajudicialmente, y para que conste, lo firmamos en dicha ciudad de México y sala del Secreto de dicho Santo Oficio, en diez y siete de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años. Don Pedro de Arteta, secretario. Don Juan Manuel de Montúfar, secretario. Joan de Mendizábal, secretario.

Concuerta con el testimonio original sellado con el sello de el Tribunal del Santo Oficio, que para efecto de que se sacó este traslado, exhibió ante mí el dicho maestro mayor, en cuyo poder quedó dicho original a que me remito. Y de su pedimiento doy el presente en México, a diez y nueve días del mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años. Testigos a lo ver corregir José Márquez de los Ríos y Felipe Manzano, vecinos de esta ciudad. Y va en dos fojas con ésta.

En testimonio de verdad, hago mi signo.

Baltasar Morante  
Escribano Real  
[rúbrica]

Recibí el testimonio original de adonde se sacó este traslado, y lo firmé. México, diez y nueve de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Damos fe que Baltasar Morante, de quien parece va signado y firmado el testimonio de las dos fojas antecedentes a ésta, es escribano del Rey nuestro señor, y como tal usa y ejerce dicho oficio, y todos los autos, escrituras, testimonios y demás instrumentos que ante él han pasado y pasan, se les ha dado entera fe y crédito judicial y extrajudicialmente. Y lo firmamos en la ciudad de México, a veinte días del mes de febrero de mil seiscientos y ochenta y cinco años.

José Hidalgo Rangel  
Escribano  
[rúbrica]

Gabriel de la Cuadra  
Escribano y Receptor  
[rúbrica]

Alonso de Sigüenza  
Escribano de Su Majestad  
[rúbrica]

## DOCUMENTO NUMERO 54

[Escritura de concierto por medio de la cual Cristóbal de Medina se comprometió a concluir la construcción de la Quinta Capilla de la Vía Sacra. 19 de enero de 1686].

En la ciudad de México, a diez y nueve de enero de mil y seiscientos y ochenta y seis años, ante mí, el escribano y testigos, Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura en todos estos reinos de Nueva España, vecino desta ciudad, dijo que por quanto concertó con el capitán José de Retes, difunto, de la Orden que fue de Santiago, la fábrica de la quinta capilla de la Vía Sacra, que está bajada la puente que va de San Francisco a la Alameda desta ciudad, por precio de dos mil y nuevecientos pesos hasta su conclusión. Y en su cumplimiento, la fabricó este otorgante y la dejó casi en su fin, por haber fallecido el dicho capitán José de Retes, de quien había recibido, el dicho Cristóbal de Medina, los dos mil y quinientos pesos dellos y le faltan por entregar los cuatrocientos restantes, los cuales pidió a los capitanes José Sáenz y Retes y Dámaso de Saldívar el que se los entregasen para la construcción de dicha fábrica, a que dichos capitanes [con]vinieron en pagárselos en los plazos que irán expresados, con que otorgue escritura y se obligue a perfec[c]ionar dicha capilla y hacer todo lo demás que le falta hasta su conclusión, según irá declarado.

Y poniéndolo en esto, el dicho Cristóbal de Medina otorga que recibe de los dichos capitanes, como tales albaceas del dicho don José de Retes, trescientos pesos en reales, de contado, por cuenta de los cuatrocientos que faltan de dicho concierto, en mi presencia, de que doy fe. Y los ciento restantes, se han de pagar el día que diese armada dicha capilla, en la cual se obliga el dicho Cristóbal de Medina, de hacer sacristía con su puerta y llave y ventana al oriente, con su aldaba y reja embebida y techarla y enladrillarla, con su canal de cantería y chiflón de plomo; y también dos piletas para agua bendita, embebidas en las paredes de dicha capilla, y enladrillar sus bóvedas y poner las coronaciones de ambas portadas y enlucirlas; y echar cuatro rejas de fierro embebidas en las cuatro lumbreras que tiene abiertas y empedrar, con piedra dura, lo que toca a las dos portadas de dicha capilla [entre renglones: "y echarles sus llaves"]. Todo lo cual es lo que falta para su conclusión, y en su cumplimiento de hacerlos y dejarla perfec[c]ionada según arte, para veinte y ocho de febrero que viene, deste presente y dicho año de seiscientos y ochenta y seis.

Y por defecto de no dejarla acabada a dicho plazo o que no esté con toda perfección y a contento de dichos capitanes, les da facultad para que se concierte con otro maestro para que la acabe y por lo que más les costare de dichos cuatrocientos pesos, diferido en su declaración, sin pleito y sin otra prueba, de que les releva, se los pagará. Y por lo que fuere y por los dichos trescientos pesos, que al presente recibe y lo demás que constare habérseles entregado, se le pueda ejecutar por todo rigor de Derecho. Y a su cumplimiento obliga su persona y bienes habidos y por haber, da poder a las Justicias de Su Majestad de cualesquier partes, en especial a las desta ciudad y Corte, para que a ello lo apremien, como por sentencia pasada en cosa juzgada. Renuncia su fuero y la ley sit convenerit y las de su favor y la general del Derecho.

Y presentes los dichos capitanes, José Sáenz de Retes y Dámaso de Saldívar, como tales albaceas del dicho don José de Retes, otorgan que aceptan esta escriptura como en ella se contiene. Y

estando acabada con toda perfección la dicha capilla, pagarán los dichos cien pesos de su resto al dicho Cristóbal de Medina o a quien su poder hubiere. Y por ellos se les pueda apremiar por todo rigor de Derecho y a su cumplimiento obligan los bienes del dicho difunto. Y todos firmaron, a quienes yo, el escribano, doy fe conozco. Testigos: el capitán Juan Meléndez, el alférez Pedro de Origaza y Lázaro de Yruegas, vecinos de México. [Testaduras].

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

José Sáenz de Retes  
[rúbrica]

Ante mí

Martín del Río  
Escribano Real  
[rúbrica]

Gratis. Doy fe.

## DOCUMENTO NUMERO 55

[Mandamiento de ruego y encargo del virrey conde de Paredes para que se construyera la Sala del Tesoro de la Catedral de México, después del informe realizado por Cristóbal de Medina y Juan Montero. 20 de mayo de 1686].

[Al margen superior izquierdo]

De ruego y encargo al administrador y mayordomo de la fábrica material desta Santa Iglesia, haga se ejecute en ella la sala del tesoro que su Deán y Cabildo necesita para guardar las alhajas y preseas con que asiste a la decencia del culto divino, como se expresa.

Don Tomás Antonio, conde de Paredes, virrey de la Nueva España, por cuanto ante mí se presentó el memorial siguiente:

Excelentísimo señor, el Deán, Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana desta ciudad de México, dice que aunque la sacristía della está tan perfectamente acabada y adornada con toda la decencia y grandeza que goza en su hermoso edificio, sin embargo le falta una trasacristía y sala de tesoro en qué guardar las alhajas y preseas muy preciosas que tiene, las cuales deben estar cercanas al manejo de los sacristanes para el uso de ellas, pues se experimenta notoriamente que por estar distantes en la parte en que hoy se reservan, cuestan trabajo, dificultad y embarazo de tiempo el transportarlas, reconociéndose para traerlas y llevarlas a tan distante lugar se maltratan y descomponen y ocasión han gastado en repetidos aderezos y reparos y confiando que en el tiempo de Vuestra Excelencia, por su religión y piedad con que atiende a las cosas del culto divino, podrá ver ejecutado lo que tanto se ha deseado y que tanto se necesita, a Vuestra Excelencia pide y suplica sea servido con su grandeza de dar las órdenes convenientes para que se edifique la trasacristía con la sala del tesoro y demás oficinas, como se acostumbra en las iglesias catedrales de España y deste Reino, en que recibirá este Cabildo gran favor y repetirá las memorias para el agradecimiento a Vuestra Excelencia, de cuya piedad, religión, celo y grandeza, espera recibir merced. Doctor don Diego de Malpartida Centeno, Deán. Don García de Velasco y Legaspi. Don Bernabé Díaz de Córdoba Murillo. Bachiller don Antonio de Aunziba y Anaya. Bachiller don Juan Bernárdez de Rivera.

De que mandé dar vista al señor fiscal de Su Majestad, licenciado don Pedro de Labastida, que respondió diciendo que respecto de hallarse sin noticia de si se comprendía o no este gasto que parece que miraba a que se hiciese a costa de la fábrica material de dicha Santa Iglesia, me había de servir encargar al mayordomo y superintendente de dicha obra, informase si dicha sacristía y sala del tesoro se comprendía en la planta y disposiciones de dicha Santa Iglesia, según las órdenes que se tenía dadas para ella, y se debía hacer a costa de dicha fábrica material o de la espiritual y de lo que en esto se había estilado y practicado en semejantes obras, recibiendo todo a la[s] declaraciones de los maestros de dicha fábrica y la forma en que se había de hacer y lo que constará [sic] acabada y perfecta con lo demás que se ofreciera en esta razón.



Y habiéndome conformado con dicha respuesta, en su cumplimiento el doctor don Manuel Escalante y Mendoza, catedrático de Prima de Cánones en esta Real Universidad, Canónigo de dicha Santa Iglesia, tesorero, administrador y mayordomo de dicha real fábrica, hizo llamar a los maestros de ella, que lo fueron Cristóbal de Medina Vargas, que lo es mayor de arquitectura deste Reino, y Juan Montero, aparejador de dicha Santa Iglesia, para que debajo de juramento y a todo su leal saber y entender, respondiesen y dijese sobre lo contenido en lo pedido por dicho señor fiscal en la dicha su respuesta y de que va fecha mención, y en su cumplimiento, en la forma referida, lo hicieron diciendo haber visto el lugar y sitio donde se debe ejecutar la sala de tesoro que ha de tener dicha Santa Iglesia de que necesita precisamente, respecto de lo incómodo que está dicha sacristía por tener lugar separado donde guardar los ornamentos, cálices, blandones, candeleros y todas las demás alhajas y preseas que en ellas se sirve el culto divino, y que habiéndolo fecho, estaba a espaldas de la dicha sacristía, corredor de ella, que servía de algunas oficinas y vivienda de sacristanes, y sitio muy a propósito en el cual se debía hacer hasta llegar a la calle que llaman de las Escalerillas, dejándole sus puertas y ventanas necesarias y hasta la pared de dicha Santa Iglesia, su patio, corredores y escaleras con puente y su bodega para alfombrar y todo lo demás necesario, cuya fábrica se debiera hacer de piedra de tezontle y cantería, cedros y buenas maderas, según que dicha obra se requería con las demás entradas y salidas que fuesen necesarias y competentes para que con eso quedase con toda permanencia para su duración para guarda del dicho tesoro, respecto de ser una de las oficinas más necesarias e importantes en dicha Catedral y que en cuanto a la cantidad que podría costar, no podían aquí darla respecto de que había distintas obras empezadas y que la gente que trabajaban en ellas se iban pasando de unas partes a otras y los materiales que se compraban para la dicha fábrica eran los mejores, como los oficiales que en ella trabajan y éstos solían valer más y menos conforme los tiempos, por cuyas razones no lo podían gastar en c[u]jota fija ni el tiempo que duraría según que lo referido consta del referido informe.

Que visto por el dicho señor canónigo y administrador y mayordomo de dicha real fábrica, me lo presentó para que yo con su vista, mandase lo que fuese servido. Y habiéndolo remitido al dicho señor fiscal, con su vista me dio la respuesta que se sigue:

Excelentísimo señor, el fiscal de Su Majestad ha visto este memorial y respuesta del mayordomo de la fábrica material desta Santa Iglesia y declaraciones de Cristóbal de Medina, maestro mayor de ella y Juan Montero, aparejador, y dicer haber reconocido el sitio y lugar donde el venerable Deán y Cabildo pretende se haga una sala de tesoro, que es detrás de la sacristía, hallan ser muy a propósito para este efecto, haciéndose dicha sala hasta llegar a la calle de las Escalerillas, con todo lo necesario y competente de tezontle, cantería, cedros y buenas maderas, si bien no pueden asentar el costo que tendrá por cuanto la gente que trabaja en toda la fábrica material de dicha iglesia se pasa de una[s] partes a otras, ni se pueden separar los materiales que hay y se compran con todo ahorro y los mejores, cuya declaración parece que se remite dicho mayordomo sin informar sobre los puntos y circunstancias expresadas en la respuesta de quince de enero del año corriente y decreto de Vuestra Excelencia de diez y seis del mismo, pero como quiera que dichos maestros declaran que dicha sala del tesoro es oficina de la más necesaria de que al presente necesita la iglesia y parece comprehenderse en su circunferencia según el sitio que ha de servir para ella y su fábrica en la verdad es material, en esta atención y porque siendo dicha Santa Iglesia tan sumptuosa y la metropolitana desta Nueva España, en que Su Majestad ha gastado tanto, no es razón quede sin esta perfección y no tenga competente oficina en qué guardar sus tesoros y preseas que son muchas, se debe hacer de los efectos destinados para toda la fábrica material de los cuales mandará Vuestra Excelencia, siendo servido, se ejecute dicha sala del tesoro con el mayor ahorro que se pueda y anticipación de tiempo o lo que tuviere por conveniente. México y mayo diez y seis de mil seiscientos y ochenta y seis años. Licenciado don Pedro de Labastida.

Y por mí visto, conformándome con dicha respuesta, por el presente ruego y encargo a dicho canónigo, administrador y mayordomo de la fábrica material de la Santa Iglesia Catedral desta

ciudad, que de los efectos destinados para toda ella, haga se ejecute dicha sala del tesoro con el mayor ahorro que se pueda y con la anticipación del tiempo que fuere posible, dando y pagando de dichos efectos lo que constare [sic] su fábrica, porque no quede sin esta perfección y oficina la dicha Santa Iglesia, atento a ser tan precisa y necesaria en ella y tengan donde se guarden los tesoros y preseas con que se sirve y adorna el culto divino, que con este mandamiento y los recaudos necesarios y bastantes, pasarán en data al dicho mayordomo lo que importare. Fecho en México, a veinte días del mes de mayo de mil seiscientos y ochenta y seis años. El conde de Paredes marqués de la Laguna. Por mandado de Su Excelencia. Don José de Lozada Morán.

AGN (Historia: 112, fol. 149 r.- 150 vto.).  
Documento localizado por Mina Ramírez Montes.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 56

[Cédula real por medio de la cual Carlos II confirmó a Cristóbal de Medina el nombramiento de maestro mayor titular de las obras reales de arquitectura de la Nueva España. 21 de junio de 1686].

[Al margen superior izquierdo]

Cristóbal de Medina Vargas.

Para que a Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de las obras reales de arquitectura de la Nueva España, se le guarden las preeminencias que le tocan por este oficio.

Con duplicado. Corregido.

El Rey

Por cuanto por parte de vos, Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de las obras reales de arquitectura de la Nueva España, se me ha representado que en trece de marzo del año pasado de mil seiscientos y ochenta, tuve por bien de confirmar el nombramiento de maestro mayor, que en tres de junio de seiscientos y setenta y nueve os despachó don fray Payo de Rivera, siendo arzobispo de la Iglesia Metropolitana de la ciudad de México y mi virrey, gobernador y capitán general, en interin, de la Nueva España y que sirviédes este oficio en las ausencias y enfermedades de Luis Gómez de Trasmonte, que entonces era el maestro mayor de aquel Reino y que por su fallecimiento entrádes en la propiedad de él.

Y por haber llegado este caso, habéis entrado en la propiedad, como constaba en los papeles que presentásteis, suplicome fuese servido de mandar se os despache cédula de las preeminencias y prerrogativas que como a tal maestro mayor de la Nueva España os tocaban, o para que se os guarden las mismas gracias e inmunidades que se han guardado a los demás maestros mayores, como se refiere en el título de confirmación que os mandé despachar.

Y habiéndose visto en mi Consejo Real de las Indias, con los papeles que por vuestra parte se presentaron y lo que sobre ello dijo mi fiscal, he tenido por bien de mandar (como por la presente lo hago) a mi virrey y Audiencia de México y a las demás Justicias y Ministros míos de la Nueva España, os guarden y hagan guardar a vos, Cristóbal de Medina Vargas, todas las honras, gracias, mercedes, franquezas, libertades, preeminencias, prerrogativas e inmunidades que por razón del dicho oficio de maestro mayor de las obras reales de arquitectura de aquellas Provincias, os tocaren y

pertenecieron, en la forma, según y como se contiene en el título de confirmación que de él os mandé despachar y se guardaron al dicho Luis Gómez de Trasmonte, vuestro antecesor y a las demás personas que hasta ahora han servido este oficio, sin diferencia alguna, ni permitir que en ello se os ponga ningún embarazo ni impedimento, que así es mi voluntad.

Fecha en Madrid, a veinte y uno de junio de mil seiscientos y ochenta y seis años. Yo el Rey.  
Por mandado del Rey Nuestro Señor, don Antonio Ortiz de Ojalora. Señalado del Consejo.

AGI (Audiencia de México: 560).

AGI (Audiencia de México: 1101, lib. 39, fol. 150 vto.- 151 vto.).

Documento localizado por Martha Fernández.

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 57

[Mandamiento del virrey conde de Paredes, para que Cristóbal de Medina asistiera a dirigir todas las obras reales y firmara las memorias de gastos. 27 de junio de 1686].

[Al margen superior izquierdo]

Vuestra Excelencia manda a Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura, asista y corra a maestrear todas las obras que se hicieren a expensas de Su Majestad, en conformidad de su título.

Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel Manrique de la Cerda, conde de Paredes, marqués de la Laguna, etcétera. Por cuanto ante mí se presentó el memorial siguiente:

Excelentísimo Señor. Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor del arte de arquitectura por Su Majestad y de la real fábrica material de la Santa Iglesia, obra y reparos de casas reales, dice que en atención del real título con que obtiene el ejercicio del dicho su oficio y estar presentado y aprobado por este Real Acuerdo, proveyó el señor licenciado don Gonzalo Suárez de San Martín, oidor que fue de la Real Audiencia desta Corte, asistiese y corriese a maestrear los reparos deste Real Palacio y a todas las demás obras reales que se ofreciesen y a firmar las memorias de la gente que trabajase todas las semanas, como consta de su auto, cuyo testimonio presenta con el juramento necesario, y que en su conformidad ha hecho y está haciendo todas las obras reales y acudió a la del reparo del padrón de la calzada de Ecatepeque, cuya superintendencia ha corrido por el señor mariscal de Castilla, corregidor desta ciudad, que le ha sido a el suplicante de mucho cuidado por ser obra de tanta importancia, y porque está parada, eche un dormitorio en el convento real de Jesús María desta ciudad, cuya obra costea Su Majestad, y por ser fábrica real debe asistir a ella el suplicante para maestrearla y firmar las memorias de su gasto para que se consiga con el mayor ahorro que se pueda, y para que así en ésta, como en otra cualesquiera fábrica real que se ofrezca no se vulnere su título real, a Vuestra Excelencia pido y suplico que dando por presentado el dicho testimonio, en conformidad de lo en él declarado, sea servido de mandar se le despache mandamiento para que asista y corra como tal maestro mayor a la obra de dicho dormitorio del convento real de Jesús María y a todas las demás obras reales que se ofrecieren y firme con los depositarios y mayordomos las memorias de la gente que trabajare y gasto de todas las semanas para el ahorro y mayor beneficio de dichas obras, a que asistirá con el celo que es obligado, en que recibirá merced de la grandeza de Vuestra Excelencia y en lo necesario, etcétera. Cristóbal de Medina.



Y por mí visto y en atención a que dicho Cristóbal de Medina Vargas es maestro mayor de obras destas Provincias por título de Su Majestad, que está aprobado en el Real Acuerdo, por el presente mando que el susodicho asista y corra a maestrear todas las obras que se hicieren a expensas de Su Majestad, en conformidad de su título real, que firme las memorias de la gente que trabajare en ellas todas las semanas, como está dispuesto, sin que en manera alguna se vulnere ni impida con ningún pretexto, para que se cumpla lo mandado por Su Majestad.

México, veinte y siete de julio de mil seiscientos ochenta y seis años. El conde de Predes marqués de la Laguna. Por mandado de Su Excelencia, don Pedro Velázquez de la Cadena.

## DOCUMENTO NUMERO 58

[Mandamiento del virrey conde de la Monclova respecto a la puerta que estaban abriendo Cristóbal de Medina y Juan Montero en la torre poniente de la Catedral de México. 9 de agosto de 1687].

[Al margen superior izquierdo]

Vuestra Excelencia, con respuesta del señor fiscal, declara no haber excedido el administrador superintendente de la fábrica material de esta Santa Iglesia en cosa alguna de la abertura de la puerta y se le encarga que en lo de adelante dé cuenta a Vuestra Excelencia de cualquier obra que intente hacer.

Don Melchor Portocarrero de la Vega, conde de la Monclova. Fecha. Por cuanto ante mí se presentó un pedimiento del tenor siguiente:

Excelentísimo Señor. El doctor don Diego de Malpartida Centeno, Dean de esta Santa Iglesia, en la mejor forma que haya lugar parece ante Vuestra Excelencia y dice que estando tan encargada como está la fábrica material de dicha Santa Iglesia por repetidas cédulas de Su Majestad, que Dios guarde, parece que sin preceder las diligencias necesarias se está abriendo un portillo en una pared principal de las de la fachada por parte de la capilla de San Miguel, y según se ha informado el suplicante, es con orden de Juan Montero y a fin de edificar una torre sobre ella, y porque se recela justamente el Dean de alguna ruina, así por lo que se ha derribado, como por lo que se pretende hacer en obra tan costosa, y que según su fábrica tiene puerta interior el caracol para lo que se ofreciere hacer en dicha obra, a Vuestra Excelencia pide y suplica se sirva de mandar que se junten todos los maestros de arquitectura y se haga vista de ojos de dicha fábrica, y no se proceda a hacer ni deshacer en ella hasta que se determine con personas peritas lo que más convenga para la permanencia y hermosura de dicha fábrica. Doctor don Diego de Malpartida Centeno.

A que proveí me informase el administrador superintendente de la fábrica material de dicha Santa Iglesia y la orden con que había abierto dicha puerta, que lo hizo en esta forma:

Excelentísimo Señor. El Doctor don Manuel de Escalante y Mendoza, catedrático jubilado de Prima de Sagrados Cánones y rector de esta Real Universidad, canónigo de esta Santa Iglesia Metropolitana, mayordomo, obrero mayor, superintendente de su real fábrica material, digo que la puerta de la segunda torre mencionada en el decreto de Vuestra Excelencia se abrió a petición de Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor, y de Juan Montero, maestro de arquitectura, aparejador mayor de la real fábrica y de orden mío y con consulta muy deliberada de todas las actualidades e inminencias que caben en juicio prudente y en la naturaleza de la obra que es forma observada en todas las demás de esta línea, según y como se ejecutó en la otra puerta, correspondiente de la primera torre, abriéndose el año pasado de cincuenta por disposición de el capitán don Fernando Altamirano, superintendente y dirección de Luis Gómez de Trasmonte, maestro mayor, y de Rodrigo Díaz de Aguilera, aparejador mayor entonces, sin que haya resultado de ésta, ni pueda recelarse de aquélla el menor inconveniente, como ni en las demás que han corrido a el cuidado y desvelo de mis antecesores en la larga edad que lleva la insigne fábrica de tan sumptuoso templo, de que consta no haberse abierto el portillo por orden de Juan Montero, y ser falso lo que se informó a el Doctor don

Diego de Malpartida Centeno, Dean de esta Santa Iglesia y con este presupuesto siniestro se resolvió a las demás ponderaciones que se perciben de su escrito sin otra substancia que la que le da la representación de su dignidad venerable, y aunque con lo expresado parece he obedecido al decreto de Vuestra Excelencia en lo preciso de su decisión, todavía habiendo premeditado este petitorio, con licencia de Vuestra Excelencia no puedo dejar de atender a la denuncia que en él se hace contra los procedimientos de los ministros de la real fábrica y a los latidos que se perciben hacia mi superintendencia, porque por el mismo hecho de atribuir a Juan Montero la operación de dicha puerta, se da a entender o que este oficial impera en mis determinaciones o que mi descuido es tan mucho y mi inteligencia tan poca que necesita de ocurrir a su reparo el Dean incluyéndose a la solicitud y cuidado de dicha real fábrica, siendo uno y otro censurable en mi obligación y sensible desvelo que tengo ejecutoriado en los ventajosos progresos de esta real obra, públicos y notorios, y así es indispensable en mi defensa la repulsa de estos discursos, recelándome justamente de quien intentó motivarlos ante Vuestra Excelencia sin advertir se podían desvanecer y dar yo safistación a su grandeza poniéndole la verdad a los oídos y el desengaño a los ojos.

Pasará a intentar lograr lo que aquí no ha podido, ante el rey, mi señor, y su Real Consejo de Indias, en cuya prevención y sin otro motivo que el de cautelarme, es forzoso desviar la tolerancia que he manifestado en repetidos lances y ocasiones a que me ha conducido dicho Dean de que debiera haber dado cuenta a este superior gobierno y lo he omitido por se domésticos y claustrales hasta que lo público y estruendoso de esta denuncia judicial me interpela y provoca a que la propulse, representando a Vuestra Excelencia, con el respecto [sic] que debo, que el motivo de ella es incluirse en la administración de mi cargo, como lo ha solicitado de hecho, ya disponiendo obras, ya mandando a los oficiales, ya queriendo que yo le esté subordinado y dé cuenta de mi ministerio, y respecto de que se lo he resistido por el suave modo que dispone la prudencia, negándole la entrada que solicita, no ha hallado otra que la de este portillo de la torre por donde procura introducirse mediante Vuestra Excelencia, lo cual se hace claro de los colores y pretextos que a este fin representa, citando vagamente cédulas que dice haber en encargo de la real fábrica sin expresar alguna que le esté cometida, porque como es indubitable todas se dirigen a el superior gobierno y a los mayordomos a quienes está comunicada la jurisdicción real tan privativa que sólo tiene subordinación a Vuestra Excelencia como a fuente de que emana en tal grado que no se ajustará cosa en contrario, ni se presentará cédula que compruebe el asumpto de este petitorio y mucho menos se hace lugar para incluirse a el Dean la ruina que pondera tan próxima y sólo fue imaginaria, pues en la verdad estuvo y está tan distante su inminencia como se ha experimentado a vista de ojos, y lo que sí pudo ocasionarla fue haber razgado las paredes maestras de la sacristía mayor por muchas partes, atormentándolas a el golpe de picos y barretas para romper socabones penetrantes en que se enbebieron todos los bancos de tres colaterales, y no se hallará que para tan insigne destrozo, tan considerable faena y desbarato tuviese el Dean por necesarias las diligencias que ahora echa menos y dice debieron preceder en la apertura de el pórtico, pues consta los hizo romper sin más advertencia que la de su particular y privado arbitrio, sin la licencia indispensable de Vuestra Excelencia, a quien debió pedir, y cuando menos a el mayordomo para que con consulta de el maestro mayor se deliberase el riesgo o la seguridad, a que no me opuse por autenticar el tiento y tolerancia con que procedo, obviando competencias y disturbios y con el propio motivo he dilatado informar a Vuestra Excelencia en escrito, habiéndolo hecho luego luego de palabra, queriendo más exponerme a que Vuestra Excelencia justísimamente extrañase la dilación de mi obediencia en la total ejecución de sus órdenes, porque no corriese pública y se perpetuase judicial esta controversia en nada decente a el Doctor don Diego de Malpartida que la ocasiona y no poco nociva hacia quien se dirige por autoridad de la dignidad que la representa, a que habiendo de responder me sería preciso lastimar. Pero mi pretensión ha sido de tan poco fruto que en vez de sosegarse el dicho doctor en las perturbaciones, pasó nuevamente a incluirse en la real fábrica material de mi cargo, dando licencia a un maestro carpintero para que en el atrio que sale de la Santa Iglesia a la plazuela de los Talavarteros fundase

tablados, como con efecto levantó, sin facultad para ello, por el ser el sitio en lo material de la real fábrica que me incumbe, y no ordenarse los tablados a ministerio eclesiástico, ni a cosa espiritual, sino a la profanidad de servir a la gente indigna de el vulgo, reduciéndose el cimiterio sagrado a plazuela, con desorden nunca visto ni ejemplar en tantas entradas de Excelentísimos Señores virreyes, predecesores de Vuestra Excelencia, y con tal arrojo de el dicho carpintero, que vendió diversos sitios a otros de su arte, pretextuando [sic] habérsele dado el Dean con condición de calzar a los infantes de el coro, según parece por su declaración auténtica, sin que importase a embarazarlo que yo ocurriese imponiéndole penas para que cesase y desbaratase lo que tenía armado, a causa de que con esta noticia el Dean lo esforzó a que sin embargo prosiguiese con palabras imperiosas, como lo ejecutó perficionando [sic] dichos tablados, en contravención de el auto que se intimó por Bernabé de Sarmiento, escribano de la real fábrica, en desprecio de las penas impuestas y en desacato de la jurisdicción real que se atropelló y disimulé por estar tan inmediata la feliz entrada de Vuestra Excelencia, con ánimo de representárselo después que hubiese Vuestra Excelencia experimentado el grande inconveniente que se siguió de estrecharse la anchura de el cimiterio [sic] a una calle tan angosta, cual quedó, sitiada de los tablados para un concurso tan grande y numeroso, que por no poderse esparcir como otras veces en todo el atrio y cargar sobre el tablado, lo venció de modo que fue más que felicidad no suceder muchas e irreparables fatalidades en su caída, siendo también digno de atención el perjuicio que se siguió a la real fábrica, dejándose el patio reducido a un harnero de agujeros profundos, desempedrado su pasadizo, desbaratadas en partes sus gradas y botadas sus lozas por sola la complacencia y gusto de el Dean para que de todos modos se verifique el mando y dominio que se arroga y que a fin de avisorizarlo y aposesionarse en él, pide a Vuestra Excelencia maestros para reconocer el portillo de la torre que denuncia, prometiéndose la comisión de esta junta, como quien se mostraba tan solícito de su buen efecto, sin considerar que no pudo intentar el reparo ni como persona particular de la República, ni como Dean de la Santa Iglesia, porque para lo primero había de denunciar de nueva obra en forma y conforme a Derecho, y le faltan a su efecto todas las circunstancias que por él están prevenidas y deben concurrir para que sea admitido el denunciador, y para lo segundo, no es parte como Dean, así porque le excluyen de ella las reales cédulas en que se funda mi comisión, como porque contraviene a la costumbre [sic] immemorial [sic] de los venerables deanes, sus predecesores, tan insignes en el servicio de el Altar y observancia de la erección, sin que de tantos, alguno haya discurrido en semejante inclusión, conteniéndose en la puntual asistencia de su ministerio, ni sindicado a los mayordomos, aun siendo seglares, ni perturbándolos en lo más mínimo de su regalía hasta el presente, cuya resolución es más reparable atendiendo al derecho municipal de dicha Santa Iglesia en el Concilio Mexicano, el cual dispone que el Dean por sí solo no pueda determinar cosa alguna, sin que para la menor se congrege el Cabildo y la difina [sic], en cuya contravención y sin preceder noticia tan necesaria para la mejor y más prudente consulta, se resolvió a la que hizo a Vuestra Excelencia, persuadido de un supuesto falso e informe contra la verdad en materia tan grave por todas razones: por la soberanía de Vuestra Excelencia ante quien se deduce, por la dignidad venerable del Dean que la representa y por mi persona contra quien se dirige, de todo lo cual se concluye que el motivo de el Dean es y ha sido introducirse a la superintendencia de dicha fábrica material, barajándole sus fueros, a que se debe ocurrir con el remedio más oportuno, sirviéndose Vuestra Excelencia de que se despache mandamiento de ruego y encargo para que el susodicho Doctor don Diego de Malpartida Centeno guarde y cumpla las dichas reales cédulas y se ajuste a la costumbre y erección de dicha Santa Iglesia, y en su cumplimiento no se intrometa [sic] ni perturbe los derechos de la real fábrica material en mi administración, pues así conviene a su exacto expediente, inmunidad e independenciam, que me toca, y a la justicia que espero de el celo y rectitud de Vuestra Excelencia, que sobre todo proveerá lo más conveniente y acertado.



Otrosí a Vuestra Excelencia pido y suplico se sirva de mandar se me dé testimonio de estos autos para en guarda de el derecho de la dicha real fábrica, que lo quiero para usar de él cuándo, cómo y dónde me convenga. Doctor don Manuel de Escalante y Mendoza.

Con lo cual mandé se le llevase al señor fiscal de Su Majestad, que con vista dello respondió diciendo que respecto de ser dicha fábrica obra pública y real y el Dean de la dicha Santa Iglesia la cabeza y dignidad principal, pudo noticiarme de la ruina que recelaba en la apertura de dicho portillo y para que se procediese a hacer el reconocimiento que refería y a mayor abundamiento pedía al dicho señor fiscal por su parte, por ser dicha Iglesia fábrica de Su Majestad, me suplicó me sirviese de cometer a un señor ministro togado, que con asistencia de todos los maestros de arquitectura, juntamente con los de dicha fábrica, reconociesen dicha puerta y recibiendo sus declaraciones para que dijese si de quedar abierta dicha puerta se seguiría alguna ruina en lo presente o venidero y si era necesaria o la pedía dicha obra, con lo demás que en dicha re[s]puesta se expresa.

Y por decreto que proveí a los nueve de enero pasado de este año, mandé se hiciese como lo pedía el señor fiscal, y nombré para ello al señor Doctor don Juan de Aréchaga, del Consejo de Su Majestad, su oidor más antiguo en esta Real Audiencia y asimismo al dicho señor fiscal, para que con su asistencia hiciere dicho reconocimiento y representase lo demás que conviniese, [sic] y habiéndose ejecutado así y héchose diferentes declaraciones y constando no se sigue ningún inconveniente, [sic] con vista de todo el dicho señor fiscal dio esta respuesta:

Excelentísimo Señor. El fiscal de Su Majestad ha visto estas nuevas declaraciones de los maestros de arquitectura, con cuya consulta y dictamen hizo abrir el Doctor don Manuel Escalante, administrador de la fábrica material de esta Santa Iglesia, el portillo o puerta en la capilla de San Miguel para la torre que hacia aquella parte se ha de fabricar, y dice que dichas declaraciones y las que hicieron dichos maestros, habiendo reconocido dicho portillo con asistencia del señor oidor, Doctor don Juan de Aréchaga, unos y otros convienen no amenazar ruina ni peligro, antes sí parece lo tienen por útil para la fábrica de la torre, por las razones que expresan y así parece que aunque el Dean denuncia lo contrario, sería mal informado y en esta atención declara Vuestra Excelencia no haber excedido en cosa alguna dicho administrador, y habiendo hecho ejecutar la abertura con reconocimiento y parecer de dichos maestros, y en cuanto a denunciar de ésta y semejantes obras, lo puede hacer el Dean, no como parte, por no serlo, sino como cualquiera del pueblo, respecto de ser la obra pública y real, como tiene dicho el fiscal en su re[s]puesta de siete de enero del año corriente. Vuestra Excelencia mandará lo que tuviere por más conveniente, [sic] que será lo mejor. México y julio veinte y cuatro de mil seiscientos y ochenta y siete años. Licenciado don Pedro de Labastida.

Y por mí visto, conformándome con dicha re[s]puesta, por el presente declaro no haber excedido en cosa alguna dicho administrador y superintendente de dicha real fábrica en la ejecución de la abertura de la puerta referida y lo hizo con parecer de maestros, y en lo demás se haga en todo como lo pide el dicho fiscal, y ruego y encargo al dicho administrador y superintendente que en lo de adelante me dé cuenta de cualquiera obra que intente hacer de calidad o de otra menor, para que yo provea lo que convenga y se excuse semejantes representaciones.

México y agosto nueve de mil seiscientos y ochenta y siete años. El conde de la Monclova. Por mandado de Vuestra Excelencia. Don José de las Heras.

AGI (Audiencia de México: 810).

AGN (Historia: 112, fol. 196 vto.- 199 vto.).

Documentos localizados por Martha Fernández y Mina Ramírez, respectivamente.

Versión paleográfica de Martha Fernández.



## DOCUMENTO NUMERO 59

[Documentos relativos a la construcción del Colegio Seminario de San Pablo de la ciudad de México y de la fábrica material de la Catedral Metropolitana. Año de 1689].

## DOCUMENTO A

[Traslado del testimonio de autos relativos a la construcción del Colegio Seminario de San Pablo en la Catedral de México con información relativa a las obras de la fábrica material de la Catedral en las cuales intervino, entre otros arquitectos, Cristóbal de Medina. Año de 1689].

[Portada del traslado del testimonio de autos]

Gobierno. Año de 1689.

Testimonio de autos en virtud de real cédula de Su Majestad para la erección y fábrica del Colegio Seminario en la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de México.

Secretario don Pedro de la Cadena. [rúbrica].

El Rey. Conde de Paredes, marqués de la Laguna, Pariente de mi Consejo, Cámara y Junta de Guerra de Indias, mi Virrey, Gobernador y Capitán General de las Provincias de la Nueva España y Presidente de mi Audiencia Real de México, o a la persona o personas a cuyo cargo fuere su Gobierno, el licenciado don Alonso Ramírez de Prado, mi Capellán de honor y Chantre de la Iglesia Metropolitana de esa ciudad y su Procurador General en esta Corte, me ha representado que por el Santo Concilio de Trento está mandado se erijan Colegios Seminarios en las ciudades de las Indias, lo cual no se había ejecutado en esa de México, por cuya causa me suplicaba en nombre del Arzobispo, Deán y Cabildo de su Iglesia fuese servido de mandar se le diese otra tal cédula, como la que se despachó de diciembre del año pasado de mill y seiscientos y setenta y uno en que se ordenó a mi virrey de esas Provincias y a esa Audiencia asistiesen al Obispo de Mechoacán para la fundación de un Colegio que se pretendía erigir en la ciudad de Valladolid, para que en el que se había de fundar se enseñasen en esa ciudad se enseñase la Gramática y se criasen Ministros idóneos que administren los Santos Sacramentos y se salga del escrúpulo que causa la falta de un empleo tan necesario para la buena educación de la juventud y que se repartiese para sustento y congrua de los catedráticos y colegiales la cantidad competente en las rentas eclesiásticas de prevendas y doctrinas seculares y regulares, hospitales y cofadrías [sic: cofradías] y otro a cualesquiera lugares píos, cometiéndose al Arzobispo su ejecución, como estaba mandado por diferentes cédulas reales que se citaban en las

Leyes de la Recopilación de Indias, en que se mandaba que los religiosos doctrineros contribuyesen con la parte que se les señalase, y porque éste podía ser todo el embarazo que imposibilitase el efecto de la fundación, respecto de que los religiosos doctrineros son los que tienen el goce de lo más pingüe que hay en el distrito de ese Arzobispado, así por lo abundante de sus obenciones, como por lo numeroso de las doctrinas, y si se dejase la carga al clero, no podrían sacar su porción competente para la dotación de un muy corto número de colegiales y a cada cobranza sería un pleito con los doctrineros para que no se escusasen de pagarlo que se les repartiase, fuese servido de mandar se diesen las órdenes convenientes y la forma de su ejecución y que en lo demás se guardase y cumpliese lo dispuesto en las cédulas contenidas en las Leyes, en que se mandaba que el gobierno del Colegio y nominación de los sujetos quedase al regimen de los prelados conforme a lo dispuesto en el Santo Concilio de Trento y que para la fundación y edificio del colegio os mandase señalásedes el sitio necesario que estuviese más inmediato a la fábrica de la Iglesia Catedral de esa ciudad en que al presente estaban labradas algunas casas que pertenecían y eran de la fábrica material de ella, siendo circunstancia muy importante que se erija y fabrique con inmediación a la Catedral para su servicio y que el Prelado y Cabildo viesen a todas horas cómo estaban asistidos y doctrinados. Y vistas en mi Consejo Real de las Indias las cédulas que se despacharon, la una al Obispo de Mechoacán en tres de diciembre del año de mil seiscientos y setenta y uno, sobre la fundación de un colegio en la ciudad de Valladolid en que juntamente con la Gramática se estudien las lenguas otomite y mexicana para que los indios puedan ser doctrinados, y la otra de ocho del mismo mes y año en que se dio noticia a mi Virrey de esas Provincias y a esa Audiencia de lo que se decía al dicho Obispo para que le asistiese en orden a que dispusiese su cumplimiento y lo que está ordenado por diversas Leyes de la Recopilación de Indias en razón de la fundación de los Celgios Seminarios y su sustentación, con lo que sobre todo pidió mi Fiscal, ha parecido engargaros y mandaros (como lo hago) me informéis en la primera ocasión que se ofrezca con toda individualidad los motivos por qué no se ha solicitado en tantos años la erección de este Colegio Seminario en esa ciudad y qué cantidad será menester precisamente para su fábrica y qué rentas serán necesarias para el sustento y congrua de los catedráticos y colegiales, y qué repartimiento se podrá hacer para ello con las rentas eclesiásticas de prebendas y doctrinas seculares y regulares, hospitales, cofadrías [sic: cofradías] y otras cualesquier lugares píos que se proponen y cuánto a cada uno, para que con vista de todo y de nuestro parecer, que remitiréis con el informe a manos de mi infrascripto secretario se pueda tomar de una vez, con entero conocimiento de causa, resolución en esta pretensión, que así es mi voluntad. Fecha en Madrid a diez y siete de septiembre de mil y seiscientos y ochenta y cuatro años. Yo el rey. Por mandado del Rey nuestro señor. Francisco de [en blanco].

[Al margen izquierdo]

Fecha en Madrid a 17 de septiembre de 1684.

En la ciudad de México, en quince de octubre de mil seiscientos y ochenta y cinco años, el Excelentísimo Señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, mi Señor, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España, Presidente de la Real Audiencia de ella, habiendo recibido esta real cédula con el acatamiento y reverencia debida, la obedeció y mandó se guarde y ejecute como Su Majestad manda y que se lleve a los señores Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia para que digan lo que se les ofreciere sobre esta materia y con su respuesta se lleve al señor fiscal para que pida lo que tuviere por conveniente para dar cuenta a Su Majestad. Conde de Paredes, marqués de la Laguna.

[Al margen izquierdo]  
Carta.

En la ciudad de México, en diez y seis días del mes de octubre de mil seiscientos y ochenta y cinco años, ante los señores Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de ella, estando juntos y congregados en su Sala Capitular, según y como lo han de costumbre para hacer el Cabildo Ordinario de este día martes, yo el presente secretario leí de verbo ad verbum la cédula de Su Majestad y obediencia que a ella hizo el Excelentísimo Señor conde de Paredes marqués de la Laguna, Virrey y Capitán General de esta Nueva España, que parece estar firmado de su firma y rúbrica acostumbrada, que se contienen en las otras fojas antecedentes, y habiéndolas oído y entendido lo que en ellas se contiene, de común acuerdo dijeron que ante todas cosas daban y dieron las gracias a Su Excelencia, haciendo el debido aprecio de la merced que Su Excelencia hace a Su Señoría, dándole copia y ocasión para que este Cabildo pueda informar sobre lo que Su Majestad manda, en cuyo cumplimiento estaban y están prestos y prevenidos para informar sobre lo que Su Majestad manda en dicha su real cédula y dicho Señor Excelentísimo en dicho su decreto, y mandaron que yo, el presente secretario, lo asentase y el señor doctor don Diego de Malpartida Centeno, Deán de dicha Santa Iglesia, que presidió, lo firmó. El Deán. Ante mí, Bachiller Bartolomé Rosales, secretario.

[Al margen izquierdo]  
Certifica de los curatos.

Yo, el Bachiller Bartolomé Rosales, clérigo presbítero, secretario del Cabildo de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México certifico y doy fe que habiendo reconocido los papeles del archivo de mi cargo, hallo que parece de una memoria impresa que para en él, ser el número de los curatos seculares que se contienen en el distrito de este Arzobispado, setenta, y de las doctrinas de los regulares de Santo Domingo, San Francisco y San Agustín, ciento y quince, según que de ella parece, a que me refiero. Y para que conste, de mandato de dichos señores Deán y Cabildo, así lo certifico y doy el presente en esta ciudad de México en primero de diciembre de mil y seiscientos y ochenta y cinco años. En testimonio de verdad lo firmé y rubriqué. Bachiller Bartolomé Rosales. Secretario.

El Bachiller José de Reynoso, presbítero, solicitador de los negocios de esta Santa Iglesia Metropolitana de México, en la mejor vía y forma que haya lugar en Derecho, digo que su derecho conviene que Nicolás Rodríguez de Guzmán, contador de dicha Santa Iglesia, me dé certificación en forma de las cantidades de pesos que de el legado que dejó el capitán Diego de Cerralde, difunto, vecino que fue de esta ciudad, de cuarenta mil pesos para la fundación del Seminario de los acólitos de dicha Santa Iglesia y de la herencia que se aplicó por la hijuela de partición de los bienes del dicho capitán a el señor Doctor don Juan Sáez de la Cámara, su heredero, y lo que hay en reales efectivos aplicados a dicho legado y herencia en los cuarenta y nueve mil y cuatrocientos pesos que procedieron de la venta de la hacienda del dicho difunto que se hallan en depósito de los capitanes Domingo de Larrea, Luis Sáenz de Tagle y don Juan de Urrutia Retes, mercaderes de plata y vecinos de esta ciudad, y asimismo de los reales que han procedido de las ventas de los trigos y estameñas aplicados a dicho legado y herencia, según dicha hijuela de partición, que dicha certificación quiero para presentarla con informe de razón de la fundación de dicho Colegio ante el Excelentísimo Señor Virrey, marqués de la Laguna conde de Paredes. A vuestras mercedes pido y suplico se sirvan de

mandar que dicho contador me dé dicha certificación, según y como llevo expresado y para el efecto referido, y que se me entregue con esta petición y auto original para dicho efecto. Pido justicia. Bachiller José de Reynoso.

En la Contaduría de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta ciudad de México, en cuatro días del mes de diciembre de mil seiscientos y ochenta y cinco años, ante los señores doctores don José Vidal de Figueroa y don Bernabé Díez de Córdoba Murillo, canónigos de esta dicha Santa Iglesia, jueces hacedores, comisarios diesmos y rentas, se leyó esta petición, y por sus mercedes vista, dijeron que mandaban y mandaron que Nicolás Rodríguez de Guzmán, contador de esta Santa Iglesia dé a esta parte la certificación que pide en la forma que expresa, para el efecto que refiere sobre lo que en Derecho lugar haya, y fecha se le entregue con esta petición y auto original, quedando razón. Y lo firmaron doctor José Vidal de Figueroa. Doctor Bernabé Díez de Córdoba Murillo. Ante mí, Tomás de la Fuente Salazar, notario.

Nicolás Rodríguez de Guzmán, contador de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana, en cumplimiento de lo mandado por el auto de suso, certifico que el testimonio de la hijuela de la herencia que tuvo el señor Doctor don Juan Suárez de la Cámara, difunto, Deán que fue desta Santa Iglesia y aplicación del legado del Colegio del título de San Pablo, autorizado de José de Piedra Cortés, escribano público de esta ciudad, que original para en esta Contaduría, a que me remito, en los bienes que quedaron por fin y muerte del capitán Diego de Sallalde [sic] se hicieron las aplicaciones siguientes:

De los cuarenta mil pesos del legado para el Seminario o Colegio, en virtud de la cláusula que dispone se saque de él las deudas y se paguen estas bajadas de dichos cuarenta mil pesos, quedaron líquidos veinte mil seiscientos y ocho pesos, que se aplicaron en los cuarenta y nueve mil y cuatrocientos pesos depositados en los capitanes don Juan de Urrutia Retes, Luis Sáñez de Talge y Domingo de Larrea \_\_\_\_\_ 20,608 pesos

Y por lo que mira a la herencia de dicho señor Deán, Doctor don Juan Suárez de la Cámara, que Su Merced aplicó también a dicho legado, le toca lo siguiente:

En los dichos cuarenta y nueve mil y cuatrocientos pesos depositados, se le aplicaron diez mil seiscientos pesos, siete tomines y cuatro granos \_\_\_\_\_ 10,600 pesos  
7 tomines  
4 granos

En las deudas que parecieron, así por escrituras como por cuenta de libro, se aplicaron cuarenta y nueve mil ciento treinta y tres pesos, cuatro tomines y cuatro granos \_\_\_\_\_ 49,133 pesos  
4 tomines  
4 granos

En los bienes que quedaron en ser, se aplicaron quinientos y cincuenta y tres pesos \_\_\_\_\_ 0553 pesos

En un censo de seiscientos pesos de principal impuesto sobre huerta y casa en el pueblo de San Agustín de la Cuevas, se aplicaron trescientos pesos \_\_\_\_\_ 0300 pesos

En doscientas y veinte y dos carretadas de trigo en greña que se aplicaron, quedaron en limpio quinientas y veinte y cuatro cargas y se vendieron en dos mil doscientos doce pesos y siete tomines, que paran en poder de los mayordomos don Bernabé de Aguilar y Antonio de Santibáñez, según la razón que dieron en esta Contaduría \_\_\_\_\_ 2,212 pesos

	7 tomines
Setenta cargas y media de cebada que se aplicaron, se vendieron en ciento cinco pesos y seis tomines, que paran en poder de dichos mayordomos, de que asimismo dieron razón _____	0105 pesos 6 tomines
Veinte y seis piezas de estameñas que se aplicaron, las veinte y cuatro de ellas se vendieron en cuatrocientos y cuarenta y seis pesos y dos están en ser, éstas y los reales de las ventas en poder de dichos mayordomos, de que dieron razón _____	0446 pesos
Y porta lo aplicado a dicho legado, así por razón de lo que quedó líquido, bajadas de las deudas, como de lo que le tocó en la herencia del dicho señor Deán don Juan Suárez de la Cámara, ochenta y tres mil novecientos sesenta pesos y ocho granos, de cuya cantidad hay en reales treinta y tres mil novecientos sesenta y tres pesos, cuatro tomines y cuatro granos. Los treinta y un mil doscientos ocho pesos, siete tomines y cuatro granos en depósito en poder de dichos capitanes don Juan de Urrutia Retes, Luis Sáenz de Tagle y Domingo de Larrea. Y los dos mil setecientos sesenta y cuatro pesos y cinco tomines restantes, en poder de los dichos mayordomos de esta dicha Santa Iglesia, de lo procedido de trigo, cebada y estameñas _____	33,913 pesos 4 tomines 4 granos

## [Al margen derecho]

Lo que hay en reales en poder de los capitanes don Juan de Urrutía, Luis Sáenz y Domingo de Larrea: 31,208 pesos, 7 tomines y 4 granos.

En poder de los mayordomos de esta Santa Iglesia: 2,764 pesos, 5 tomines.

En certificación de lo cual y para que de ello conste, di la presente en la Contaduría de la Santa Iglesia Metropolitana de México, en cinco de diciembre de mil y seiscientos y ochenta y cinco años. Nicolás Rodríguez de Guzmán. Certifico asimismo haberse enterado más quinientos pesos. Nicolás Rodríguez de Guzmán.

## [Al margen izquierdo]

Presentación.

En la ciudad de México, a seis de noviembre de mil seiscientos y ochenta y cinco años, ante el señor Licenciado don Agustín Félix Maldonado, del Consejo de Su Majestad, su Alcalde de el Crimen más antiguo en esta Real Audiencia y Juez de Provincia en esta Corte, se leyó esta petición:

## [Al margen izquierdo]

Petición.

Juan Félix de Galves, en nombre del Venerable Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta ciudad, como más haya lugar y a su derecho convenga, digo que el capitán



Diego de Cerralde, vecino que fue de esta dicha ciudad, difunto, otorgó poder en ella a los veinte y cuatro del mes de marzo del año pasado de mil seiscientos y ochenta y dos ante Martín del Río, escribano real, a el Doctor don Juan de la Cámara, Deán que fue de dicha Santa Iglesia, difunto, y al Bachiller don Luis Gómez de León, presbítero, capellán del coro de ella, para que en su virtud hiciera y otorgara su testamento, sustituyéndoles por sus albaceas y herederos, en cuya conformidad lo otorgaron en esta dicha ciudad a los veinte y dos de abril de dicho año pasado de seiscientos y ochenta y dos ante Baltasar Morante, escribano real, y respecto de que en una de las cláusulas del dicho testamento se declara y manda se saquen de los bienes del dicho capitán cuarenta mil pesos para la fundación de un colegio con título de San Pablo, para los que hubieren de servir de acólitos en dicha Santa Iglesia, y en otra de las dichas cláusulas declara y aplica el dicho Doctor don Juan de la Cámara, como heredero del dicho capitán, que la porción que le tocare en la dicha herencia sea y se agregue a la fundación del dicho colegio, y porque la Santa Iglesia mi parte trata de informar a el Excelentísimo Virrey desta Nueva España para que se sirva de hacerlo a Su Majestad y Supremo Consejo de Indias y que tenga efecto, la dicha fundación necesita se le dé testimonio autorizado en pública forma y manera que haga fe, para lo cual a Vuestra Majestad pido y suplico se sirva de mandar que Baltasar Morante, escribano real (ante quien pasó dicho testamento) le dé a dicha Santa Iglesia mi parte testimonio de las dos cláusulas referidas con cabeza y otorgamiento de él, debajo de un contexto que la quiere para el efecto referido. Pido justicia a Vuestra Excelencia. Licenciado Diego de Salamanca. Juan Félix de Galves.

[Al margen izquierdo]

Auto.

El señor Alcalde de Corte mandó que Baltasar Morante (ante quien se dice haber pasado el testamento que la petición refiere) dé a esta parte un tanto de las cláusulas que menciona, autorizadas en pública forma y manera que hagan fe, como a quien representa a la de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad para el efecto que refiere, y sea con citación de quien sea parte de ello. Y lo rubricó. Ante mí, Felipe Moreno de Velasco, escribano real y de provincia.

[Al margen izquierdo]

Citación.

En la ciudad de México, en diez de diciembre de mil seiscientos y ochenta y cinco años, cité, con la petición y auto de esta foja, para el efecto que refiere, al Bachiller don Luis Gómez de León, presbítero, capellán de coro de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, albacea testamentario del capitán Diego de Cerralde, difunto, en su persona, que conozco, y habiéndolo entendido, dijo se da por citado y consciente, se den las cláusulas que piden. Y esto respondió. Doy fe. Nicolás López, escribano de Su Majestad.

Baltasar Morante, escribano del Rey nuestro Señor, en cumplimiento del auto del señor Alcalde de la Real Audiencia y Sala del Crimen y Juez de Provincia es esta Corte, de suso incorporado y del testamento que la petición refiere, hice sacar y saqué las dos cláusulas que del se piden y mandan dar con cabeza, poder y otorgamiento del, cuyo tenor es como se sigue:

[Al margen izquierdo]  
Cabeza del testamento.

En el nombre de Dios Nuestro Señor, amén. Sea notorio como nos, el Doctor don Juan de la Cámara, Deán de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana y el Bachiller don Luis de León, Presbítero, Capellán del Coro de dicha Santa Iglesia Catedral, decimos que el capitán Diego de Cerralde, vecino que fue de esta dicha ciudad nos dio y otorgó su poder ante Martín del Río, escribano real, su fecha en ella a los veinte y cuatro de marzo pasado de este corriente año de mil seiscientos y ochenta y dos, y a cualquiera in solidum, para que en su nombre hiciésemos y ordenásemos su testamento en la conformidad que nos tenía comunicado, como por dicho poder más largamente consta, que exhibimos ante el presente escribano para que lo ponga en registro e inserte en este testamento, cuyo tenor es el siguiente:

[Al margen izquierdo]  
Poder para testar.

En el nombre de Dios Nuestro Señor, amén. Sepan cuantos esta carta de poder para testar vieren, como yo, el capitán Diego de Cerralde, vecino y natural de esta ciudad de México, hijo legítimo del capitán Diego de Cerralde y de doña Catalina de Oçes y Meneses, difuntos, estando enfermo de la enfermedad que Dios Nuestro Señor ha sido servido de darme, y en mi entero juicio y memoria, creyendo, como creo y confieso, el misterio de la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y [E]spíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa la Santísima Madre Iglesia Católico, Apostólica y Romana, debajo de cuya fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir como católico cristiano, invocando por mi abogada a la Gloriosísima siempre Virgen María Nuestra Señora, para que ruegue a su Hijo precioso me perdone mis pecados, y temiéndome de la muerte que es cosa natural, y deseando poner mi alma en carrera de salvación, digo que por cuanto la gravedad de mi enfermedad no me da lugar a poder hacer y ordenar mi testamento, y porque tengo tratado y comunicado el descargo de mi conciencia con el señor Doctor don Juan de la Cámara, Deán de esta Santa Iglesia y con el Bachiller don Luis de León, Presbítero, vecinos de esta ciudad, les quiero dar poder para que por mí hagan y orden [sic] mi testamento, por tanto otorgo mi poder cumplido, el que de Derecho en tal caso se requiere, a los dichos señor Doctor don Juan de la Cámara y bachiller don Luis de León, in solidum para que en mi nombre y aunque sean pasados el término y términos que las Leyes disponen, y en especial la Ley treinta y tres de Toro, puedan hacer y ordenar el dicho mi testamento en la conformidad que les tengo comunicado, poniendo en él las declaraciones, mandas y legados píos y graciosos que les pareciere a su elección y voluntad, que como lo dispusieren y ordenaren lo apruebo y ratifico para que se guarde y cumpla como en él se contuviere, y cuando Nuestro Señor fuere servido de llevarme de esta presente vida, mi cuerpo sea sepultado en la parte y lugar que a mis albaceas pareciere, a quienes, con el acompañamiento de mi entierro, lo dejo y remito para que lo dispongan como por bien tuvieren. Y declaro que fue casado y velado, según orden de Nuestra Santa Madre Iglesia, con doña Josefa de Guadiana, difunta, la cual en el poder para testar que nos otorgamos, debajo de que falleció, me dijo por su heredero, porque durante nuestro matrimonio no tuvimos hijos ningunos, y por haber poco tiempo que la dicha mi esposa falleció y no haber hecho su testamento, ordeno que el dicho Bachiller don Luis de León haga el testamento de la dicha doña Josefa de Guadiana y cumpla y ejecute su voluntad, en atención a que la susodicha deja comunicado el descargo de su conciencia conmigo y con el dicho Bachiller don Luis de León, quien lo ha de disponer según la comunicación de la dicha difunta. Y nombro por mis

albaceas y tenedores de bienes a los dichos señor don Juan de la Cámara y Bachiller don Luis de León, a los cuales y a cada uno in solidum doy poder, el que de Derecho se requiere, para que entren en mis bienes y los cobren y recojan, hagan inventario y almoneda por su autoridad y sin que preceda licencia de la Justicia, y de su procedido cumplan y paguen el testamento que en mi nombre y en virtud de este poder, ordenaren, para cuyo efecto les pror[r]ogo todo el tiempo que fuere necesario, aunque sea pasado el año fa [espacio en blanco] que el Derecho permite, que como lo hicieren con mi alma Nuestro Señor les encamine, quien otro tanto haga por suyas. Y en el remaniente que quedare de todos mis bienes, deudas, derechos y acciones y que en cualquier manera me pertenezcan, dejo, instituyo y nombro por mis herederos a los dichos señor Doctor don Juan de Cámara y Bachiller don Luis de León para que los hayan y hereden por iguales partes con la bendición de Dios Nuestro Señor, atento a que no tengo herederos forzosos ascendientes ni descendientes. Y revoco cualesquiera testamentos, mandas, codicillos, poderes para testar y otras últimas disposiciones que antes de ésta haya fecho por escrito o de palabra, para que ninguno de ellos valga, salvo este poder y el testamento que en su virtud se hiciere, que se ha de guardar y cumplir y llevar a debida ejecución con efecto por mi última y postrimera voluntad, y en aquella vía y forma que mejor de Derecho haya lugar, en testimonio de lo cual así lo otorgo. Fecho en México, a veinte y cuatro de marzo de mil seiscientos y ochenta y dos años. E yo el escribano doy fe conozco al otorgante, que lo firmó, siendo testigos el Bachiller Felipe Neri, Presbítero, el contador don Bernabé de Aguilar y Noriega, Juan López, vecinos de México. Diego de Cerralde. Ante mí, Martín del Río, escribano real. Hago mi signo en testimonio de verdad. Martín del Río, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Prosigue.

Y aceptando dicho poder y de él usando y declarando que debajo de su disposición falleció el dicho capitán a los veinte y siete de dicho mes de marzo pasado deste presente año de la data y en conformidad de lo que nos comunicó, otorgamos que en la mejor vía y forma que por Derecho lugar haya y más firme sea, hacemos, disponemos y ordenamos el testamento del dicho capitán Diego Cerralde, en la forma y manera siguiente:

[Al margen izquierdo]  
Cláusula del Colegio.

Item, nos comunicó el dicho capitán Diego de Cerralde era su voluntad se sacasen de sus bienes cuarenta mil pesos de oro común en reales para la fundación de un colegio con título de San Pablo que se hiciese para los que han de servir de acólitos en el altar principal de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana, costeándose primero la fábrica de la casa de dichos cuarenta mil pesos y lo que sobrase de ellos, se impusiese a renta para la congrua de dichos acólitos colegiales y de un maestro que les enseñase la Gramática y su salario, cuya forma, así de vestuario, como del salario del dicho maestro y demás cosas consernientes, cláusulas y condiciones necesarias expresásemos o cualquiera de nos los dichos sus albaceas, y por falta de ambos, los dichos señores Venerable Deán y Cabildo de dicha Santa Iglesia Catedral, con el número de dichos colegiales en la fundación que se otorgase, que para ello nos daba y a cualquiera in solidum, y por falta de ambos, al dicho Venerable Deán y Cabildo, todo su poder cumplido, bastante y sin ninguna limitación, de que fuese patrón perpetuo el dicho Venerable Deán y Cabildo. Y cumpliendo con la voluntad del dicho difunto,

reservamos en nos y el cualquiera in solidum y por nuestra falta en el dicho Venerable Deán y Cabildo, la fundación de dicho colegio, en la cual se inserte esta cláusula y que esto fuese y se entienda no habiendo ni saliendo acreedores a los bienes del dicho capitán Diego de Cerralde, ni de los del capitán Diego de Cerralde, su padre, a quien subcedió como su único y universal heredero, porque habiendo, se habían de verificar y pagar sus créditos de dichos cuarenta mil pesos, corriendo la dicha fundación cuando enteramente los dichos cuarenta mil pesos se pudiesen sanear libres de deudas y otras dependencias en los bienes del dicho capitán Diego de Cerralde, y no pudiéndose sanear enteramente en dichos sus bienes los dichos cuarenta mil pesos lo que de ellos se pudiese sanear o por falta de no tener efecto dicho colegio dentro de seis años o el demás tiempo que pareciere a dicho Venerable Deán y Cabildo (a cuya voluntad en este caso lo dejaba) una y otra cantidad fuese y la dejaba aplicada y asignada para el dote de capellanes de coro que se añadan al número que hoy hay o entonces hubiere, con renta de doscientos pesos cada un año y la imposición de dicho dote y nombramientos de capellanes dejaba a nuestra voluntad y de cada uno in solidum, y por nuestra falta, a dicho Venerable Deán y Cabildo para que lo haga y nombre, y que la dicha fundación fuese eclesiástica y no sujeta a jueces seculares, porque en ello no habían de tener intervención. Y que en el interin que una y otra fundación tenía efecto, los dichos cuarenta mil pesos, o la cantidad que hubiese para ella, se pusiese en la parte y con el seguro que pareciese conveniente a los dichos señores Venerable Deán y Cabildo. Y en conformidad de la voluntad del dicho difunto, lo declaramos así, porque se ejecute según el tenor y forma de esta cláusula.

[Al margen derecho]

Dentro de seis años, o el demás tiempo que parezca al Cabildo.

[Al margen izquierdo]

Cláusula de agregación de la herencia.

Item, declaro yo, el dicho Doctor Deán don Juan de la Cámara, que respecto que en dicho su poder para testar el dicho capitán Diego de Cerralde me instituyó y nombró por uno de sus dos herederos en el residuo de sus bienes y en la otra mitad al dicho Bachiller don Luis de León, es mi voluntad fija y deliberada aplicar, como aplico desde luego, toda la porción que me cupiere a mí el dicho Doctor Deán don Juan de la Cámara, por razón de dicha herencia, para que se agregue todo el monto de ella, que de mi parte me tocara, a la fundación del colegio que contiene la cláusula antes de ésta, y no teniendo efecto, a la dotación y fundación de las capellanías del coro de esta Santa Iglesia Catedral que en dicha cláusula se expresa, añadiéndose capellanes según el monto de dicha mi herencia que se agregare, y con dicha renta de doscientos pesos en cada un año cada capellán, según y en la forma y debajo de las calidades y circunstancias que en dicha cláusula se mencionan, que desde luego para entonces cedo, renuncio y transfiero el derecho y acción que a dicha mitad de herencia tengo a los bienes del dicho capitán Diego de Cerralde, según la institución que en mí hizo en la fundación de dicho colegio, y no teniendo efecto, en la fundación y dotación de dichas capellanías, para que se cobre su monto para una de dichas dos fundaciones que corriere, según va dicho, y las pongo en mi propio lugar y grado, antelación y prelación con toda libre y general administración, y con calidad expresa de que mis albaceas no tengan intervención ni dependencia de dichos bienes del capitán Diego de Cerralde, porque solamente la ha de tener por mi falta el dicho Bachiller don Luis de León, como su albacea, y en los demás efectos que contienen las cláusulas de este testamento, el dicho Venerable Deán y Cabildo desta Santa Iglesia Catedral.



[Al margen izquierdo]  
Otorgamiento.

Y en cuanto a la cláusula de dicho poder en que nos nombró a mí, el dicho Doctor Deán don Juan de la Cámara, y a mí, el dicho Bachiller don Luis de León, y a cada uno in solidum por sus albaceas y tenedores de bienes, y en la que nos instituyó y nombró por sus herederos el dicho capitán Diego de Cerralde, para que hubiésemos sus bienes por iguales partes, atento a no tener herederos forzosos, ascendientes y descendientes, y en la que revocó cualesquiera testamentos, mandas, cobdicillos, poderes para testar y otras últimas disposiciones que antes de dicho poder hubiese fecho y otorgado, se guarden, cumplan y ejecuten las dichas cláusulas en todo y por todo, por haber sido así la voluntad de dicho difunto, y en la forma referida y con dichas cláusulas y declaraciones hacemos el testamento del dicho capitán Diego de Cerralde, en conformidad de lo que nos comunicó y encargó, el cual se guarde, cumpla y ejecute por tal su testamento, última y postrimera voluntad, u por aquella vía y forma que mejor por Derecho lugar haya y más firme sea, que es fecho en la ciudad de México, a veinte y seis días del mes de abril de mil seiscientos y ochenta y dos años. E yo el escribano doy fe conozco a los otorgantes y que el dicho señor Deán, aunque a el parecer está enfermo en cama parece está a lo que notoriamente parece, en su entero juicio y memoria, que así lo otorgaron y firmaron, siendo testigos los doctores don Juan de la Peña Buitrón y don José Adame, canónigos de dicha Santa Iglesia Catedral, el capitán don Juan Francisco de Zavala, capitán don José del Oro y Briones y Salvador de Cepeda, vecinos de esta ciudad y presentes. Otrosí declaran que el dicho capitán Diego de Cerralde les comunicó que en ejecución de una de las cláusulas del testamento del dicho Diego de Cerralde, su padre, era a su cargo y de sus bienes el darle ciento y cincuenta pesos de renta en cada un año a la madre Clara de San Francisco, religiosa profesada del convento de San Juan de la Penitencia de esta ciudad, su hermana, todos los días que viviese, en atención a haber renunciado en dicho su padre sus legítimas, al tiempo de su profesión, y que fallecida dicha religiosa, volviese al tronco de sus bienes, así el principal de tres mil pesos, como sus réditos, que era voluntad de dicho capitán Diego de Cerralde, se le añadiesen otros cincuenta pesos más, con que se ajustasen a doscientos pesos de renta en cada un año, los cuales gozase por todos los días de su vida la dicha madre Clara de San Francisco, su hermana, y que por su muerte fuesen los cuatro mil pesos de su principal y se agregasen a la fundación de dicho colegio, teniendo efecto, y no teniendo, a la fundación de dichas capellanías, lo cual declaran los dichos albaceas haberles comunicado el dicho difunto para que se observe y guarde ut supra. Testigos: los dichos Doctor don Juan de la Cámara. Bachiller don Luis Gómez de León. Ante mí, Baltasar Morante, escribano real.

Concuerta con las dichas cláusulas, cabeza y otorgamiento de dicho testamento y poder, petición y auto y citación, que quedan en mi registro, a que me remito. Y para que de ello conste, el dicho pedimiento y mandamiento, doy el presente en la ciudad de México, a catorce días del mes de diciembre de mil seiscientos y setenta y cinco años, siendo testigos a lo ver y corregir el Bachiller Diego de Olais y Cosar, Pedro de Santoyo y don Diego de Soto, vecinos de esta ciudad. Y va en diez fojas con ésta. Y en testimonio de verdad, hago mi signo. Baltasar Morante, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Informe del Cabildo.

Excelentísimo Señor. El Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México, en obediencia de[1] Decreto de Vuestra Excelencia, proveído en quince de octubre inmediato a el



presente, por el cual se sirvió Vuestra Excelencia mandar traer a este Cabildo una Real Cédula, su fecha en Madrid a diez y siete de septiembre del año próximo pasado de seiscientos y ochenta y cuatro, en que manda Su Majestad (que Dios guarde) informar los motivos porque no se ha solicitado en tantos años la erección del Colegio Seminario que debe fundarse conforme al Santo Concilio de Trento y otros puntos que miran a los gastos precisos para su fábrica y rentas, para la congrua, sustentación de ministros y colegiales y la forma y cantidad de su repartimiento en las rentas eclesiásticas destinadas para este efecto, dice que lo que se ofrece informar en cuanto a lo primero, es que en el transcurso de tiempo que ha corrido, no parece haberse ofrecido la oportunidad que al presente, porque ahora se hallan efectos prompts hasta treinta y cuatro mil cuatrocientos y setenta y tres pesos, cuatro tomines y cuatro granos para poder costear dicha fábrica, con ocasión de un legado de cuarenta mil pesos que hay a favor de esta fundación de bienes que quedaron por fin y muerte del capitán Diego de Cerralde, vecino y mercader que fue de esta ciudad, donde falleció por el año pasado de ochenta y dos, al cual legado se acreció la porción de herencia que tocó al Doctor don Juan Suárez de la Cámara, también difunto, Deán que fue de dicha Santa Iglesia, como uno de los herederos y fideicomisarios de dicho capitán Diego de Cerralde, según todo consta de los testimonios de poder otorgado por dicho difunto y de la cláusula de testamento, que en su virtud otorgaron dichos fideicomisarios y de la certificación de la Contaduría de dicha Santa Iglesia, que se demuestran, por si Vuestra Excelencia fuere servido de remitirlos a Su Majestad para que se proceda con el entero reconocimiento de causa que en dicha Real Cédula expresa.

En cuanto al segundo punto de la cantidad que será menester precisamente para su fábrica, parece que depende de su resolución de la elección del sitio que ha de servir para este Colegio y de la planta y distribución que se ha de idear para su edificio, porque aunque en la narrativa de dicha Real Cédula se refiere que el dicho sitio es a donde al presente se hallan labradas algunas casas pertenecientes a la fábrica material desta Santa Iglesia, por ser circunstancia muy importante para la mejor administración de dicho Colegio el que éste se fabrique con inmediación al templo de esta Catedral donde han de servir los colegiales, parece digno de informar a Su Majestad que demás del sitio referido en dicha narrativa, hay otro que también parece conveniente, así por la cercanía que tendría a dicho templo abriendo puerta a la calle que llaman de las Escalerillas y comprando alguna de las casas que están a la frente de ellas, como porque se halla fabricada vivienda con capilla decente, aposentos, refectorio y demás oficinas necesarias, distribuidas en forma de colegio, por serlo, como lo es, intitulado de Cristo Nuestro Señor, que mandó fundar Cristóbal de Vargas Valadés, natural de esta dicha ciudad, donde falleció por el año de seiscientos y diez, habiendo dispuesto por su testamento, se fundase dicho colegio con número de doce colegiales y dando, como dio, el patronato a Su Majestad, que está aceptado, con renta de cuatro mil pesos, que al presente han quedado seiscientos, sin poder sustentar más que tres colegiales de nombramiento de Vuestra Excelencia, y demás Excelentísimos Señores Virreyes, con que parece que este punto depende de que preceda vista de ojos de ambos sitios y reconocimientos de alarife para que se pueda venir en conocimiento de la cantidad que será menester precisamente para la fábrica material de dicho edificio, que es el segundo punto de los expresados de la Real Cédula.

En cuanto al tercero, de las rentas que serán necesarias para la congrua de los catedráticos y colegiales, también depende de señalar el número de unos y otros, y el que parece menor y muy moderado es de treinta colegiales, porque siendo la Santa Iglesia de la Puebla sufragánea a ésta en el de San Pedro fundado por el Ilustrísimo Señor don Juan de Palafox y Mendoza por el año de cuarenta y cuatro, sustenta otros tantos con diez mil pesos de renta en cada un año. Y habiendo informado este Cabildo el costo que tendrá este sustento competente de dichos treinta colegiales dándoles chocolate por la mañana y a la tarde y su puchero con principio y fruta para comer al mediodía y a la noche dos platillos para cenar, con su extraordinario en las Pascuas y días solemnes, hará de gasto cada colegial ciento y cincuenta pesos, y todos juntos, cuatro mil y quinientos, y la misma cantidad será necesaria para el vistuario interior y exterior, y ambas cantidades montarán

nueve mil pesos cada un año. En cuanto a catedráticos (en suposición de que el canónigo lectorial está obligado a leer la Sagrada Scriptura y que al presente, que lo es el Doctor don Bernabé Díez, está llano a cumplir con la obligación del Santo Concilio) parece que con dos habrá bastantes: uno de Gramática, con ciento y cincuenta pesos, y otro de Moral, con doscientos pesos, y un maestro de Música con cien pesos. A que parece preciso haberse de añadir los salarios siguientes: al Rector, trescientos pesos y ciento y cincuenta de ración; al Vicerector, trescientos pesos, a el Mayordomo o Cobrador, trescientos pesos, de esclavos, de su vestuario, pan y chocolare, otros trescientos pesos: la comida será lo que sobrare. De Médico, botica y barbero, trescientos pesos. Gastos extraordinarios, trescientos pesos. Todo lo cual parece importa once mil y cuatrocientos pesos.

El último punto del repartimiento que se podrá hacer en las rentas eclesiásticas de prevendas y doctrinas seculares y regulares y de hospitales, y cuánto tocará a cada uno, depende de la cuenta líquida de lo que conste por diligencias jurídicas ser el verdadero valor de cada uno de estos ramos, precediendo citación de las partes interesadas en ejecución de la forma dispuesta por el mismo Santo Concilio, lo cual, siendo Vuestra Excelencia servido, lo podrá reservar para cuando la real persona de Su Majestad se sirva de mander proceder a la efectiva fundación deste Colegio, para cuyo expediente suplica a Vuestra Excelencia este Cabildo, que con la justificación que acostumbra y con el notorio y ardiente celo que tiene experimentado este Reino en las materias del culto divino y religión de su Excelentísima persona, se sirva de representar a Su Majestad cuán útil será para la buena educación de la juventud y lustre del clero y más decente servicio de esta Santa Iglesia, la erección deste Seminario, y porque el mayor embarazo que se recela ha de ser en la contribución que se ha de asignar con las doctrinas regulares, como se ha informado a dicho Real Consejo, según se percibe en la relación de la [tachado: "dicha"] misma real cédula, y porque según es público y notorio y en caso necesario va certificación del presente secretario que el mayor número de dichas doctrinas, se compone de las que están a cargo de dichos regulares, respecto de ser setenta de los clérigos, y de las dichas doctrinas, ciento y quince, suplica también a Vuestra Excelencia este Cabildo, no escuse de informar asimismo, que en ejecución de la Ley treinta y cinco, Título quince, Libro primero en que está mandado que los religiosos doctrineros contribuyan en los seminarios, conforme a el Santo Concilio de Trento, se mande también que no se les pague en las Reales Cajas los estipendios con que se les acude por razón de vino y aceite, o por otro cualquier título, sin que primero conste estar satisfecha la porción que le tocare contribuir en todas y en cada una de sus doctrinas, mandando a Oficiales Reales de esta Real Caja que les rebajen lo que les pareciere deber dichos doctrineros al tiempo y cuando fueren cobrando de dicha Real Caja, a la manera que se halla dispuesto para el Perú en la Ley siete, Título veinte y tres de la Novísima Recopilación de estas partes, y esto mismo se mande al Gobernador de el Estado del Valle y demás encomenderos y a cualquier otras personas a cuyo cargo estuvieren cualesquier pagas que se hagan a dichos ministros doctrineros, así seculares, como regulares, dando la forma más conveniente, para que dichos religiosos no escusen la contribución referida, y para que se lleve a pura y debida ejecución lo que tan repetidamente tiene Su Majestad ordenado, como protector del Santo Concilio Tridentino [a]cerca de la erección de estos seminarios, que con más especialidad está dispuesto para las Iglesias Metropolitanas, sobre todo lo cual suplica a Vuestra Excelencia este Cabildo se sirva de informar a el Real Consejo para que se consiga dicha fundación, como espera de la católica y real piedad y de la interposición de la integridad de la Excelentísima persona de Vuestra Excelencia, que proveerá lo más conveniente al servicio de ambas Majestades. Sala Capitular, y diciembre siete de mil seiscientos y ochenta y cinco años. Doctor Diego de Malpartida Centeno, Deán. Doctor José Vidal de Figueroa. Don Jerónimo de Herrera. Docotr don Bernardo de Borja Altamirano Reynoso. Bachiller Bartolomé Rosales, secretario.

Excelentísimo señor. El Fiscal de Su Majestad ha visto la real cédula de diez y siete de septiembre del año pasado de ochenta y cuatro, en que Su Majestad ordena a Vuestra Excelencia le informe los motivos de no haberse solicitado en tantos años la erección de un Colegio Seminario pedido por la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, qué cantidad será necesaria para su fábrica, qué rentas para mantenerlo, qué repartimiento se podrá hacer para ellas en las prevendas, doctrinas, hospitales, cofradías, para en vista de todo tomar resolución, y lo que en esta razón discurre y representa el Venerable Deán y Cabildo. Y dice que siendo Vuestra Excelencia servido, mandará remitir estos autos a el señor Juez de Colegios, quien, con el conocimiento que tiene de ellos, sus erecciones y papeles, podrá decir si será conveniente que se erija en el de Cristo o en las casas de dicha Santa Iglesia que en la real cédula se expresas, y las conveniencias o inconvenientes que de esto se seguirán, y asimismo sobre todos los demás puntos contenidos en dicha real cédula y propuestos por dicho Cabildo, y con su parecer podrá Vuestra Excelencia hacer a Su Majestad el informe, mandando lo que tuviere por más conveniente. México y octubre diez y nueve de mil seiscientos y ochenta y seis años. Licenciado don Pedro de Labastida.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

México, veinte y uno de octubre de mil seiscientos y ochenta y seis. Al Asesor General. Señalado con una rúbrica que parece ser del Excelentísimo señor conde de Paredes marqués de la Laguna, virrey desta Nueva España.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

México, veinte y siete de enero de mil seiscientos y ochenta y siete. Llévase estos autos al Doctor don José de Vega y Vic. Señalado con una rúbrica que parece ser del Excelentísimo señor conde la Monclova, virrey desta Nueva España.

Excelentísimo señor. Tengo afección a esta materia porque soy abogado asalariado desta Santa Iglesia Catedral. Enero veinte y nueve de mil seiscientos y ochenta y siete años. Don José de Vega y Vic.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

México y agosto diez y nueve de mil seiscientos y ochenta y siete. Llévense estos autos a mi Asesor General. Señalado con una rúbrica que parece ser de Su Excelencia el Excelentísimo señor conde la Monclova, virrey desta Nueva España.

Excelentísimo señor. Siendo Vuestra Excelencia servido podrá mandar que el señor Juez de Colegios de esta Corte haga el informe pedido por el señor Fiscal de Su Majestad, en su respuesta de diez y nueve de octubre de ochenta y seis y fecho se traiga para proveer en cuanto a la pretensión del Venerable Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana. Vuestra Excelencia mandará lo mejor. México y octubre treinta de seiscientos y ochenta y siete años. Licenciado José de Aguirre.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

México y octubre treinta y uno. Como parece. Señalado con una rúbrica que parece ser de dicho señor Excelentísimo conde de la Monclova.

Excelentísimo señor. Lo primero que se frece a cuantos ven, reparan, examinan la magnificencia, esplendor y autoridad de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana, es la falta del Colegio Seminario, mandado erigir por el Santo Concilio de Trento y repetidas cédulas de Su Majestad, en todas las iglesias catedrales, los cuales seminarios se ven erigidos en las ciudades de Puebla y Oaxaca, y así es muy digno de la majestad y piedad real el reparo de la real cédula, su fecha en Madrid a diez y siete de septiembre de mil seiscientos y ochenta y cuatro, en que Su Majestad manda informe Vuestra Excelencia con toda individualidad los motivos por qué no se ha solicitado en tantos años la erección de este Colegio Seminario, como estrañando Su Majestad que no estuviese erigido dicho Seminario en la metrópoli de esta Nueva España. Los motivos, insinúa el informe del Venerable Deán y Cabildo de ella en su escrito de siete de diciembre de ochenta y cinco, diciendo que en el transcurso de[] tiempo que ha ocurrido, no parece haberse ofrecido la oportunidad que al presente, porque ahora se hallan efectos prompts para poder costear la fábrica de dicho Colegio Seminario, con ocasión de un legado de cuarenta mil pesos, que es lo mismo que haber dicho que en tantos años no ha habido efectos para la fábrica material de dicho Seminario y es muy de creer que siendo este punto especialmente encargado a los muy reverendos arzobispos, éstos lo habrán omitido por algunas justas causas que hayan tenido, que no es fácil discurrir individualmente. Y en la verdad, muchos tiempos ha que no ha gozado esta Santa Iglesia despacio [sic: "de espacio"] prelado propio, y si alguno ha sido, lleno de otras ocupaciones, y finalmente no se ha hecho dicho Seminario y ninguna otra cosa es más precisa, ni pide más exacto cumplimiento que esta obra que se dirige al mayor servicio de Dios y utilidad pública eclesiástica, porque se crían, educan y instruyen en las costumbres y ceremonias clericales, culto del altar y servicio del coro muchos pobres nobles y honrados que por defecto de medios quedan sin enseñanza en el retiro de lugares cortos de este Arzobispado, faltándoles la proporción y recurso para ser doctrinados, que todo se consigue con dicho Seminario a que se llega, que instruída esta juventud con las buenas prendas que adquirirán, se acrece grande lustre y autoridad a esta Santa Iglesia, en que es más necesario por ser la Madre, Metrópoli y primera cabeza de este Reino, de quien deben tomar ejemplar las otras iglesias y donde debe estar más puntual y ceremonioso culto y servicio, por los frecuentes concursos y asistencias en esta Santa Iglesia de los Excelentísimos señores virreyes, lugartenientes de Su Majestad, Real Audiencia y Tribunales Superiores, concursos que en las demás iglesias sufragáneas no se ofrecen, fuera proligidad y trasladar mucho si se hubiese de referir la suma importancia y grave exigencia de este Seminario, y me basta para ponderación, que el Santo Concilio de Trento lo mandase como necesario y Su Majestad, como protector insigne de dicho Santo Concilio lo mandase tan repetidamente en sus reales cédulas y como que lo echa menos en la citada de diez y siete de septiembre de ochenta y cuatro.



Pide también Su Majestad informe de qué cantidad será menester precisamente para la fábrica de dicho Colegio Seminario, y parece que siendo el legado dejado para este efecto de cuarenta mil pesos y más, habrá con ellos sobradamente para toda la obra material, mayormente corriendo por el cuidado y celo del muy Reverendo Arzobispo, Venerable Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia y fundándose dicho Colegio en el sitio inmediato a la Iglesia, que ocupan hoy casas de su fábrica material (que es el más a propósito) tendrá de costo al Colegio mucho menos de los cuarenta mil pesos, y no hallo muy grave inconveniente en que se disminuya la poca renta de que estas casas percibe la fábrica material por ser para una obra conexas a ella misma y que se debe hacer y es y ha de ser pata tanto bien y lustre de lo formal de esta Santa Iglesia, que es lo más precioso a que deben estar destinados los efectos de la fábrica material.

Hallo más graves inconvenientes en que este Colegio se erija en el que hoy es Colegio de Cristo, porque está distante de la Iglesia y ser menester comprar otras casas adyacentes que costarán mucho, y en suma se habrá de extinguir dicho Colegio de Cristo para hacer el Seminario con mayor costa y acabamiento de la buena [tachado: "obra"] memoria de su fundador, y me persuado que el discurrir en este lugar sería con mucho atrasamiento de la fundación del Seminario y menos útil para lo que se desea.

[Al margen izquierdo]

Rentas.

Las rentas que serán necesarias para el sustento de los catedráticos y colegiales, y qué repartimiento se podrá hacer para ello en las rentas eclesiásticas (de que también pide Su Majestad informe), lo hace tan exactamente en su [e]scripto el Venerable Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia, que no se me ofrece qué añadir, por lo cual siento que debe Vuestra Excelencia, con su grandeza, piedad y deseos que se asisten del servicio de Dios y del Rey y del mayor bien de este Reino, informar a Su Majestad de la grave y suma importancia de la fundación y fábrica de dicho Colegio Seminario, para que en tiempo de Vuestra Excelencia vea esta Santa Iglesia logrado su inmenso deseo y tengan los pobres nobles de este Arzobispado el asilo y refugio para sus necesidades y aprovechamiento, y últimamente esta Iglesia, su mayor decoro y cumplimiento del Santo Concilio y las órdenes de Su Majestad. Vuestra Excelencia en todo obrará lo mejor y más conveniente. México, veinte y dos de noviembre de mil seiscientos y ochenta y siete años. Doctor don Juan de Arechaga.

Excelentísimo señor. Visto el informe hecho por el señor don Juan de Arechaga del Consejo de Su Majestad, su Oidor Decano de esta Real Audiencia y Juez de Colegios de esta Corte, tan piadoso y docto, como cristiano y discreto, según lo dicta su religioso celo, en que nada nos deja qué advertir de nuevo, siendo Vuestra Excelencia servido, podrá mandar se haga el que Su Majestad (que Dios guarde muchos años) ordena y manda por su real cédula de diez y siete de diciembre de ochenta y cuatro, y el Venerable Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia Metropolitana tiene pedido en su informe de siete de diciembre de ochenta y cinco. Y para ello se pasen los Autos de Gobierno a la Secretaría de Cámara de Vuestra Excelencia, que mandará en todo lo que tuviere por más conveniente. México y diciembre cuatro de mil seiscientos y ochenta y siete años. Licenciado José de Aguirre.

[Al margen izquierdo]

Decreto.



México, cuatro de diciembre de mil seiscientos y ochenta y siete. Como parece. Señalado con una rúbrica de Su Excelencia, el Excelentísimo Señor conde de la Monclova, virrey desta Nueva España.

Excelentísimo Señor. Juan Félix de Galves, en nombre de el Venerable Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de México, en los autos fechos sobre la fundación del Colegio que se pretende en dicha Santa Iglesia y lo demás, digo que para poder pedir lo que a dicha Santa Iglesia mi parte convenga sobre lo referido, necesita de dichos autos, por lo cual a Vuestra Excelencia pido y suplico se sirva de mandar se me entreguen con conocimiento para dicho efecto, en que recibirá merced de la grandeza de Vuestra Excelencia. Juan Félix de Galves.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

México, treinta de enero de seiscientos y ochenta y ocho. Al señor Fiscal. Señalado con una rúbrica de dicho señor Excelentísimo, conde de la Monclova.

Excelentísimo señor. El Fiscal de Su Majestad ha visto este memorial y dice que siendo Vuestra Excelencia servido, mandará se entreguen a esta parte por tres días los autos que refiere para el efecto que los pide, si Vuestra Excelencia de su parte no hallare embarazo, mandando lo que juzgare más conveniente, que será lo mejor. México y febrero seis de mil seiscientos y ochenta y ocho años. Doctor don Benito de Novoa Salgado.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

México, nueve de febrero de seiscientos y ochenta y ocho. Como lo pide el señor Fiscal. Señalado con una rúbrica de dicho señor Excelentísimo virrey conde de la Monclova.

[Al margen izquierdo]  
Certificación.

Nicolás Rodríguez de Guzmán, contador de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta ciudad de México, en virtud del orden de los señores Deán y Cabildo de esta dicha Santa Iglesia, en que se sirve de mandar que para informar al Excelentísimo Señor conde de Galve, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia de ella, dé certificación de las cantidades de pesos que hay efectivos para la fábrica del Seminario, colegio que se ha de fundar en esta dicha Santa Iglesia Metropolitana de bienes del capitán Diego de Cerralde, difunto. Cumpliendo con el dicho orden, certifico que por los papeles y cuentas que paran en la Contaduría de esta dicha Santa Iglesia Metropolitana, consta y parece lo siguiente:

En poder de los capitanes, señor marqués don Juan de Urrutia y Retes, caballero del Orden de Santiago, y Luis Sáenz de Tagle están en depósito,

con réditos a cinco por ciento, en virtud de auto de esta Real Audiencia,  
veinte mil y quinientos pesos 20,400 pesos

En poder del capitán Domingo de Larrea, caballero de la Orden de Santiago,  
con los mismos réditos, hay depositados diez mil ochocientos y ocho pesos,  
siete tomines y cuatro granos 10,808 pesos  
7 tomines  
4 granos

En uno de los cofres de esta Santa Iglesia, hay en reales once mil y cien pesos:  
los tres mil doscientos noventa y siete pesos, seis tomines y seis granos de  
ellos, que enteró Antonio de Santibáñes en las cuentas de Mayordomía que  
paraban en poder de don Bernabé de Aguilar y Noriega de los bienes en ser  
que se vendieron.

Y los siete mil ochocientos, dos pesos, un tomín y seis granos restantes, por  
los réditos de a cinco por ciento de las dos partidas arriba referidas, cobrados  
de cinco años corridos, desde principio de junio del pasado de mil seiscientos  
y ochenta y cuatro, hasta fin de mayo del presente de mil seiscientos y  
ochenta y nueve 11,100 pesos

42,308 pesos  
7 tomines  
4 granos

Suma y monta lo que hay efectivo para la fábrica del dicho colegio o seminario, cuarenta y dos mil  
trescientos ocho pesos, siete tomines y cuatro granos, que según parece, con declaración que en poder  
del dicho capitán Luis Sáenz de Tagle paran, más cuatro mil pesos, cuyos réditos de a cinco por  
ciento ha de gozar la madre Clara de San Francisco, religiosa profesa en el convento de San Juan de  
la Penitencia de esta dicha ciudad, los días que viviere, y en falleciendo ha de ser el principal para el  
dicho seminario o colegio.

En cuya certificación, doy la presente en la Contaduría de la dicha Santa Iglesia  
Metropolitana de México, en dos días de el mes de agosto de mil seiscientos y ochenta y nueve años.  
Nicolás Rodríguez de Guzmán.

México, veinte y seis de septiembre de mil seiscientos y ochenta y nueve años. Habiendo visto la real  
cédula de Su Majestad, de diez y siete de septiembre del año pasado de seiscientos y ochenta y cuatro  
sobre la erección del Colegio Seminario que ha de haber la Iglesia Catedral de esta ciudad y los autos  
hechos en virtud de órdenes de los Excelentísimos señores conde de Paredes y conde de la Monclova,  
mis antecesores, y que aunque sobre este particular han precedido diferentes informes no se ha  
tomado la resolución conveniente para el debido cumplimiento de lo que Su Majestad manda, y  
deseándolo, y que con toda brevedad se ponga en ejecución principiar obra tan precisa y del servicio  
de Dios Nuestro Señor, nombro al señor don Juan de Arechaga, Oidor más antiguo en esta Real  
Audiencia, para que luego confiera y trate esta materia con el Ilustrísimo Señor Arzobispo y  
Venerable Deán, y se proceda a formar la planta y dar principio a la obra con toda y la más posible  
brevedad, por lo que deseo el buen éxito de esta materia, y que aseguro del celo de Su Ilustrísima,  
Venerable Deán y dicho señor Oidor, a quien lo encargo y le ordeno me dé cuenta de todo lo que  
fuere obrando en este particular, para dar las órdenes que fueren necesarias a lo que a esto conduzgan  
[sic]. Rubricado de Su Excelencia.

Concuerda con el decreto original que Su Excelencia entregó al señor Doctor don Juan de Arechaga. México y septiembre veinte y seis de mil seiscientos y ochenta y nueve años. Don Diego José de Bustos.

Por cuanto habiendo reconocido los autos de la erección de el Colegio Seminario, que para el decoro y mayor lustre de esta Santa Iglesia Catedral se ha de fabricar en ella para las asistencias de su culto, en virtud de la real cédula que está por principio de los dichos autos, tengo proveído decreto, nombrando en él a el señor Doctor don Juan de Arechaga, para que con el Venerable Deán de dicha Santa Iglesia, confiriesen y tratasen en esta materia con el Ilustrísimo señor Arzobispo, y habiéndolo hecho y comunicádome, conferido y consultado sobre este particular, y que para la ejecución de dicha obra no restaba dificultad la más leve, con que había llegado el caso de hacer vista de ojos de el lugar que sería más a propósito donde se ha de hacer la dicha fábrica de dicho colegio, ordeno por el presente que para el día veinte y seis de este mes asistan en dicha Santa Iglesia Catedral los señores Venerable Deán y Doctor don Juan de Arechaga, quienes participarán esta noticia al Ilustrísimo señor Arzobispo de México, para que conmigo se halle presente a la vista de ojos. Y asimismo se citará al padre Simón de Castro, religioso de la Compañía de Jesús, por persona perita y de toda experiencia por lo que ha visto ejecutar de obras de la misma calidad en los Reinos de Europa, el maestro Diego Rodríguez, que lo es de profesión en este Reino, para que con elección de el lugar más a propósito, se ejecute en el que lo fuere la dicha obra, como Su Majestad lo tiene mandado, respecto a que el caudal de los cuarenta y dos mil pesos para dicha obra se halla existente y disuelta la deuda de lo que de él puede resultar en favor de la Real Hacienda, por las fianzas que se dice, tenía contraídas el capitán Diego de Cerralde, uno de los testadores con la que por su parte tiene otorgada el Venerable Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia, de estar a Derecho, como se ha informado, y que instruído Su Majestad, que su aplicación (en caso que resulte alguna cantidad contra dichos bienes) ha de ser para obra tan del servicio de Dios Nuestro Señor, se espera de su católico celo, lo hará a dichos efectos, para que se logre en el todo su perfección y fin tan principal del bien público deste Reino. México, veinte y tres de octubre de mil seiscientos y ochenta y nueve años. Señalado con una rúbrica de Su Excelencia.

Estando en la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, el día veinte y seis de octubre, asignado para la vista de ojos, el Excelentísimo señor conde de Galve, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de su Real Audiencia, y el Ilustrísimo señor Arzobispo, el Venerable Deán y todos los más de los Capitulares de dicha Santa Iglesia, los curas del Sagrario, el señor Doctor don Juan de Arechaga, Oidor de esta Real Audiencia, el padre Simón de Castro, religioso de la Compañía de Jesús y el maestro Diego Rodríguez, con asistencia de otras muchas personas eclesiásticas y seculares, se procedió a reconocer personalmente y hacer vista de ojos reconociendo todas las cuatro cuadras que hacen circunvalación a dicha Santa Iglesia Catedral, midiendo por los maestros referidos todos sus puestos y lugares, y confiriendo el que fuese más a propósito y de capacidad para dicho Colegio, y siendo así que se hizo particular inspección de cada uno, sólo se tuvo por suficiente el que hace costado a dicha Santa Iglesia Catedral que se halla delante del que hoy sirve de Sagrario y sale a la calle que llaman del Relox, y se compone su frente de algunas casas pequeñas de dicha Santa Iglesia, y en él, después de haber conferido Su Excelencia, Su Ilustrísima y demás señores con los maestros, se resolvió de común acuerdo, que en atención a que dicho lugar en su buque y extensión era el más a propósito para la obra de dicho Colegio, se erigiese y fabricase en él, asistiendo todos a este dictamen y elección de dicho lugar, con que quedó prefijo y asignado para dicha obra, y que se tenga esta determinación por resolución de común acuerdo para su observancia y se proceda luego a la dicha fábrica, conforme a su planta, en que han de asistir los dichos padre

Simón de Castro y maestro Diego Rodríguez, celándola en cuidado, aplicación y desvelo de los señores Venerable Deán y doctor don Juan de Arechaga, y dando cuenta a Su Excelencia de todo lo que se obrare en este particular, y procedan luego, comunicándose con los dichos maestros a que se ejecute como está mandado y se espera de su celo en el servicio de ambas majestades, participando también dichos señores las mismas noticias a Su Ilustrísima, para que con su bendición se consiga de Dios Nuestro Señor la perfección de obra que ha de ser tan de su agrado por ser para el lustre, decoro y veneración de su culto, utilidad y bien común de tantos pobres y finalmente, debido cumplimiento del celo católico de Su Majestad, que Dios guarde.

Y habiéndose pasado a conferir por Su Excelencia con su Ilustrísima y los demás señores que respecto a ser necesario que las pagas de los maestros y operarios que han de trabajar en dicha obra y que se les han de satisfacer en fin de cada semana, y los materiales que se han de comprar para ella, corra su inteligencia y administración por persona de toda satisfac[c]ión, y que alguna parte de el caudal de los cuarenta y dos mil pesos está en las arcas del Cabildo Eclesiástico, y lo demás en personas de mercaderes de plata de toda satisfac[c]ión, reedituando a cinco por ciento, con que por esta razón se acrecerá en alguna porción dicho caudal, se resolvió de común acuerdo nombrar al señor don Juan Bernárdez y Rivera, Capitular de dicha Santa Iglesia, a quien se le irán entregando por ahora del aupal que existe en dichas arcas, el que fuere menester y pidiere para satisfacer la compra de materiales y salarios de dichos operarios, y después que éste se haya consumido, se le irá librando por semanas el que hubiere menester para este efecto en los mercaderes de plata en quienes están dichas cantidades depositadas, porque no dejen de aumentarse en alguna parte, con lo que reedituaren, declarando de común acuerdo que dicho señor Capitular ha de tener libros con toda distinción y separación de lo que recibiere y entregare a los maestros para dicha obra y compra de sus materiales con toda formalidad de cuenta, de manera que pueda darla, cuando llegue el caso, a la persona o personas que por Su Excelencia y Su Ilustrísima se nombraren para ello, respecto a que la ejecución de esta obra es de cantidades distintas y separadas de la fábrica material y componerse de la de legados y obras pías, de que se han juntado los referidos cuarenta y dos mil pesos, procediendo dicho señor Capitular en sus asistencias y cuidado, como se espera de su celo y grandes obligaciones, y que para que ocurra que se le hagan los libramientos, se le dé testimonio de esta resolución. Que con Su Excelencia la rubricaron Su Ilustrísima, el Señor Deán y el señor Doctor don Juan de Arechaga y el señor Provisor. Doctor don Juan de la Sierra.

Excelentísimo señor. El Doctor don Manuel de Escalante y Mendoza, catedrático jubilado de Prima de Sagrados Cánones en la Real Universidad, canónigo de esta Santa Iglesia Metropolitana, Obrero Mayor, Mayordomo de su real fábrica material, digo que ha llegado a mí noticia cómo la soberana persona de Vuestra Excelencia se digó de llegar a reconocer el territorio y ángulos exteriores de dicha Santa Iglesia, a fin de asignar sitio al Colegio Seminario que se trata de fabricar, y que con efecto quedó conferido plantarlo hacia la parte del oriente, en el patio a que sale a la puerta del Sagrario y aún este lugar con los otros de la real fábrica es de Vuestra Excelencia, como patrón, en nombre de Su Majestad, para disponer lo que fuere servido, a mí por ministro suyo me toca ejecutarlo y obedecerlo, juntamente como parte formal de la real fábrica, de cuyos propios debo dar cuenta, me incumbe representar a Vuestra Excelencia sus derechos, así para en guarda del mío, como para que contribuyendo mi inutilidad e ignorancia las cortas noticias adquiridas con la práctica de mi ministerio a la alta comprensión de Vuestra Excelencia, se sirva de considerarlas nacidas de el deseo de no faltar a mi obligación y así, sin más motivo que el de resguardarla, propongo a Vuestra Excelencia que de ejecutarse el Colegio en el sitio mencionado, resultan graves inconvenientes y ninguna utilidad.

El primero, es quitar este sitio al Sagrario que se ha de edificar, a cuya fábrica se aplicó desde la planta deste templo Metropolitano, según se percibe de la puerta que se le dejó abierta y



perfecta para su tránsito y comunicación con dicha Iglesia, y se convence, con no encontrar en toda ella otra puerta semejante, no sólo no abierta, pero ni aun delineada, y hallándose el Sagrario en quieta y pacífica posesión de la parte referida para erigirse en ella, no se ofrece pretexto con qué despojarlo, siendo tan principal y privilegiada la fábrica de dicho Sagrario, y sólo se encuentran justificados motivos para mantenerle y conservarle en dicho sito que posee por ser el mejor al más próximo y efectivo uso en que están radicados los curas y en que se logran las utilidades de la permanencia, escusándose los daños y frangentes de la mutación que abajo se expresarán. Y a mi ente[nd]er han representado los curas a Vuestra Excelencia haciendo contradicción en forma, a que me arrimo, reproduciéndola en todo lo favorable a la real fábrica.

El segundo inconveniente es de riesgo a que se expone el edificio de esta Santa Iglesia con la del dicho Colegio a el lado que se discurre, porque ejecutándose inmediatamente, es conforme a la experiencia que su peso ha de llamar y traer hacia sí el templo por dos razones de arquitectura: la una, que estando reconocido que el peso de la torre y campanas ha hundido la iglesia hacia este lado casi media vara, que se halla desplomada; el otro es infalible, que ayudado el peso de la torre con el aumento del del Seminario, hundirá más esta parte por donde flaquea, y de su inclinación ponderan esperarse considerables destrozos en todo el edificio, compruébase a vista de ojos con que podrán certificar los curas las muchas veces que ha recibido daño y hecho sentimiento la puerta del bautisterio, necesitando de aderezos continuos por la razón de arriba, de estar inmediata a la torre, que la cuartea con sus movimientos, y de esta misma causa se ve que todas las cuarteaduras de las bóvedas y sus arcos, subceden en la nave procesional de el dicho lado de la torre (que es el que hunde) y no del contrario, y si se quiere considerar pequeño el peso que se añade de el dicho Seminario, se debe advertir que aunque no fuese tanto, bastaba mucho menos por cargar sobre parte débil, que ha mostrado flaqueza.

Dependiente de esta razón, es la otra de el Arte a cuyos principios es corriente que todas las obras deben llevar el peso igual y por eso se levantan de cuadrado y a nivel para asegurarse de peligro con el contrapeso en que la unión y trabazón funda su permanencia, de donde es, hayan declarado todos los maestros en junta que hicieron por mi orden, ser importantísimo el que se prosiga la otra torre principiada a la parte de el poniente, en correspondencia y contrapeso que detenga y evite el llamamiento que ha hecho la de las campanas, con que para no fomentar este peligro se debe excusar la obra del Seminario hacia su lado o plantarlo hacia la parte contraria del poniente, o suspender su fábrica ínterin que se levanta la torre referida a enraizar con la otra, o se erije el Sagrario, en caso de asignársele aquel sitio, porque en cualquiera consideración, ninguna debe tener lugar hasta que primero y ante todas cosas se iguale el peso de la torre con otro que de contrario le corresponda.

El tercero inconveniente resulta de quitarle el sitio al Sagrario y asignarle otro a el poniente, donde caen las capillas de San Miguel, San Cosme y San Damián, en que no hay señal interior, ni exterior de qué proximar, ni remotamente se imaginase edificar allí el dicho Sagrario, como se ve en la pared maestra, espalda de dicha capillas, frente a las casas de el marqués, pues ni una línea se descubre para abrir puerta tan precisa a la comunicación de dicho Sagrario, antes total negación a cualquier entrada, y de habérsela de hacer sería rompiendo el lienzo principal de alguna de dicha capillas, en cuya novedad lo menos es el grande trabajo que pide tamaña faena, porque lo más es el grande peligro que amenazan los golpes de barretas y picos con el quebranto de su unión, que ha de padecer su maciso por la rotura y a que se ha de sujetar su grueso con el derrumbe, cayendo uno y otro sobre lienzo, pared desplomada de dicho templo.

Y es digno de reparo (señor Excelentísimo) que cuando se abrió la puerta de la segunda torre a el uso de su caracol, recelase el Deán maquinosos peligros que denunció al Excelentísimo señor conde de la Monclova, pidiendo se juntasen todos los maestros para remediarlo, como se juntaron a vista de ojos de los señores don Juan de Arechaga, Oidor, y don Pedro de Labastida, Fiscal, declarando unánimes y conformes no tener fundamento la denuncia, ni el más remoto peligro la



apertura del pórtico, por ser en pared superficial sobrepuesta y dependiente de las principales de dicha Santa Iglesia, y que ahora hallándose presente, como se halló el Deán de la resolución de haberse de abrir y romper, no un portillo, sino una portada, a el costado, lienzo maestro y principalísimo de tan sumptuoso templo, escusase hacer a Vuestra Excelencia semejante obra, representación cual la de arriba, para que Vuestra Excelencia fuese servido de mandar hacer junta de dichos maestros, que es necesarísima para tan grande empeño, y por tal pido a Vuestra Excelencia, antes que se pase a otra resolución, porque este requisito de ninguna manera se subsana con el fácil parecer del hermano Simón de Castro, de la Compañía de Jesús y de el maestro Diego Rodríguez, así porque fue verbal y conviene que sea auténtico, como por la poca inteligencia y ninguna práctica de los susodichos [a]cerca de la planta de esta Santa Iglesia, consultas, declaraciones y otros autos que han precedido sobre estos puntos que paran en los oficios de Gobierno, especialmente en el de el Excelentísimo señor duque de Albuquerque, cuando para conceder a la Archicofradía de el Santísimo Sacramento que pudiese abrir puerta a la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, por donde entran a la sala de sus cabildos, hubo repetidas juntas y vistas de ojos con intervención del señor Fiscal, quien lo resistió y contradijo, como constará de los dichos autos. Y también que virreinando esta Nueva España el Excelentísimo señor conde de Paredes recibió una real cédula de Su Majestad mandado se le informase el estado que tenía la real fábrica de esta Metropolitana y lo que faltaba a su perfecta consumación, y Su Excelencia me ordenó diese razón a lo referido, como lo ejecuté, con consulta del maestro mayor y aparejador mayor de Su Majestad, quienes por su ejercicio continuo, antigüedad y trato en la obra, tienen el más seguro conocimiento de su línea, y dieron descripción verbal o planta relativa de todo lo que resta por ejecutar para su total complemento, que puesta en manos de dicho señor Excelentísimo, pasó a las del Rey nuestro señor, donde está pendiente, cuya determinación parece se deriva esperar con la de otros puntos que en orden a la sujeta materia están expedidos, según me avisan de la Corte y no haber venido en la flota cierta, por la aceleración de su despacho, sin que a los que espero se oponga ni derogue la real cédula en que Su Majestad manda señalar sitio al dicho Colegio para su fábrica, porque se debe entender no perjudicando a la real suya en todo ni en parte de lo que le toca.

Y siendo irresponsables los que se le siguen de darse a el dicho Colegio el sitio mencionado, no es visto quererlo así Su Majestad. Uno de ellos, y no el menor, que represento a Vuestra Excelencia, por cuanto y notable inconveniente es, que según tengo entendido, se intenta ocupar todo el plan que corre desde la pared del Sagrario hasta la calle del Relox, y que para ello se han de demoler veinte y cuatro casas que tiene la real fábrica en su circunferencia, materia gravísima que se merece el gran desvelo y atención de Vuestra Excelencia, porque ya que no embargantes las razones expresadas, se haya de dar este sitio, puede acomodarse y distribuir el Colegio sin arruinar las casas referidas, pues para veinte y cuatro o treinta niños, no se ha de hacer un maquinoso palacio, bastando una proporcionada vivienda, ni la cantidad que se dice haber para su construcción llenar tanto sitio, ni poblar la distancia de sus ángulos, fuera que se debe dejar libre el que cae a la calle de el Relox para los claustros procesionales con que se ha de cerrar en cuatro esta Santa Iglesia, y estando éstos tan remotos, deben conservarse en su lugar las casas referidas, reservando su sitio a dichos claustros, que totalmente se impedirían estendiéndose el Colegio hasta la dicha calle, y dejando la vejación que recibirían los habitantes de dichas casas con la mudanza de sus familiar y total alteración de sus tratos corrientes (en que ya han empezado a alborotarse con sumo sentimiento con la noticia de que se derriban estas posesiones) tratan todos de mudarse y dejarán desiertas las casas, imposibilitándose sus arrendamientos que importan al año más de tres mil pesos, los cuales tendría menos la real fábrica, haciéndole la falta que se deja entender para su prosecución, en que sería manifiesto el atraso, por ser tan cortos los medios de que se compone, a que se llega que también se pierden más de cuatro mil pesos que se gastaron en reparar una de dichas casas y en reedificar otra de ellas desde sus cimientos, después que yo entré en la mayordomía, por haberseme entregado las más ruinosas e inhabitables. Síguese también el daño de derribar la casa de los curas de noche y haberseles de

costear otra de nuevo, y lo propio la cochera y oficinas de la carroza y mulas de el Santísimo, que habrá tres años se fabricó y costó a la real fábrica seiscientos y cincuenta pesos. Y aunque la católica liberalidad de el Rey nuestro señor y generosa mano de Vuestra Excelencia no haga reparo de estas pérdidas, ni aprecie la de más de sesenta mil pesos de el principal de dichas casas, fuera de lo preciso del sitio, tampoco podrá negarse su magnificencia a dar compensación a la real fábrica en los tres mil pesos anuales que se le quitan y a rezarcirle esta porción de que se desnuda, situándola igual en otro ramo de real hacienda, porque los beneficios y mercedes reales deben aportar a la eternidad en su duración, y así no cabe en el ánimo de Su Majestad, ni en el de Vuestra Excelencia que se disminuya el hecho a la real fábrica, ni que por adelantar el Seminario, que es accesorio, se atrase la iglesia, que es lo principal, y más cuando en tiempo de mi administración he procurado tenga los crecimientos que son públicos y notorios.

Lo último, cuando todo lo referido cesase, que no cesa, bastaba no haber causa necesaria impulsiva, ni compulsiva, para que el dicho Colegio haya de plantarse precisa e indispensablemente en esta parte, de que resultan tantos perjuicios, pudiendo, como se pueden y deben obrar, con darle el sitio en la otra parte de la Santa Iglesia, principalmente cuando esta asignación está cometida a el prudente arbitrio de Vuestra Excelencia, y cuando a los motivos y fin del Colegio, lo propio es un sitio que otro, sin que se le siga daño particular de aquél, ni conveniencia especial de éste, siendo sola interesada en el útil o descalabro esta Santa Iglesia en su real fábrica, Su Majestad en su Real Hacienda, los curas y el Sagrario perjudicados en el despojo y trueque de sitios. Que es cuanto, con el rendimiento y veneración debida a Vuestra Excelencia, me parece digno de su muy prudente meditación, cuyo dictamen será siempre el más acertado.

A vuestra Excelencia pido y suplico que habiendo por hecha esta representación, se sirva de mandar darme testimonio de ella y de lo determinado, para en guarda de mi derecho y poder dar satisfac[c]ión dónde y cómo deba, cuando se me pida de lo que ha sido a mi cargo, pues es justicia que espero recibir por merced de la grandeza de Vuestra Excelencia. Doctor don Manuel de Escalante y Mendoza.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

México, tres de noviembre de seiscientos y ochenta y nueve. Informe el señor Doctor don Juan de Arechaga, tomando declaración a el padre Simón de Castro y al maestro Diego Rodríguez, que la harán en reconocimiento de este escrito y de la declaración de los maestros Cristóbal de Molina [sic: "Medina"] y Juan Montero, de once del pasado. Rubricado de Su Excelencia.

Excelentísimo señor. Vuestra Excelencia y su Ilustrísima con maduro acuerdo y repetidas conferencias con los sujetos que han parecido de mayor inteligencia y comprensión en la arquitectura, señalaron día para ir a ver y reconocer los sitios y la circunferencia desta Santa Iglesia para señalar el lugar que pareciese más a propósito para erigir y fabricar el Colegio Seminario, tan encargado por los Concilios y tantas veces mandado a erigir por Su Majestad (que supone que ya está erecto) y después de haberse reconocido todos con especial cuidado y estudio, pareció el mejor y más del intento, el que se señaló por Vuestra Excelencia y agradó a Su Ilustrísima, ordenando luego que el maestro Diego Rodríguez y interviniendo el padre Simón de Castro, de la Compañía de Jesús, hiciese la planta para poner en ejecución el mandato de Su Majestad que tanto desea cumplir Vuestra Excelencia, habiendo precedido estas diligencias a que se halló el señor Deán y muchos señores capitulares, curas y yo. Con otro grande concurso representa el señor don Manuel de Escalante, como

parte formal que dice ser por la fábrica, mas que llegó a su noticia este hecho de particular benevolencia de Vuestra Excelencia, y por lo que le toca, propone, primero, que se quita al Sagrario su lugar, que le tiene en el lugar que se destina a Colegio, según la planta: ésta se supone perdida y sin que se sepa donde está, hasta hoy ninguno ha dado este lugar precisamente al Sagrario, porque puede hacerse en otro lugar que también se señaló. No es argumento eficaz la puerta que se abrió en la capilla de San Isidro, porque fue para más desembarazo fácil y cercano tránsito al baptisterio, y como se abrió allí, se puede abrir otra igual y correspondiente a la capilla frontera de San Cosme y antes así estará más simétrica, hermosa y segura la obra, por las mismas razones que proponen los maestros para proseguir y emprender la obra de la otra torre, ni obstan las dos puertas que se abrieron con tantas diligencias, consultas y vista de ojos, porque la que se abrió en la capilla de Guadalupe era para funciones particulares no necesarias, sino para mayor comodidad de los que la habían de usar, y antes para esto fue suma equidad y conveniencia que se permitiese abrir la que resistió y reparó se abriese el señor Deán fue porque le persuadieron maestros que haría o podría hacer daño a la obra principal, y habiéndose reconocido y examinado con vista de ojos, pareció no tenía inconveniente y se abrió, siendo éste el hecho. No es mucho que asistiendo el señor Deán a las proposiciones de los peritos y más en presencia de Vuestra Excelencia y de Su Ilustrísima no contradijese el estado y calidad en que se dice está la obra y parte de la torre, es tan peligrado, tan débil y tan insubsistente, que no parece que sufre ni la más leve obra vecina, antes sí, que toda la obra se dirija a su reparo. Los curas asistieron, dijeron su razón, se les satisfizo en todos los puntos y quedaron gustosos, el mayor inconveniente sería quitar la renta que hoy tiene en las casas la fábrica material a que tiene Vuestra Excelencia ocurrido, luego que se decretó la obra, habiendo dispuesto que se diese principio a la obra por la parte que no tocase a las casas y cuando se hubiese de llegar a ellas, demoler una o dos y edificarlas según que contiene la planta hecha por el maestro Diego Rodríguez y acabadas para que se habiten y alquilen para la fábrica material, proseguir en la misma forma las restantes para que así padezca la renta menos quiebra, cual es el hueco de una o dos casas, el tiempo que durare hacerlas todas y reintegrar, quizá con ventajas, lo que en este interin se hubiere percebido menos. En lo especial de arquitectura y fábrica, me remito a lo que dicen los maestros y peritos en el arte que han reconocido toda la obra y circunferencia de la Santa Iglesia repetidas veces, en todo a lo que Vuestra Excelencia mandare, que será lo mejor. México, catorce de noviembre de mil seiscientos y ochenta y nueve años. Doctor don Juan de Arechaga.

En la ciudad de México, a diez de octubre de mil seiscientos y ochenta y nueve años, el señor Doctor don Manuel de Escalante y Mendoza, catedrático jubilado de Prima de Sagrados Cánones de esta Real Universidad, canónigo de esta Santa Iglesia Metropolitana, tesorero, obrero mayor de su real fábrica material, abad de la Sagrada Congregación de Nuestro Padre San Pedro, dijo que habiéndose acabado a los nueve del corriente con toda perfección la portada lateral de esta Santa Iglesia que cae a el occidente y sale a la plazuela de los Talavarteros, es preciso pasar a otra obra, y para poder informar al Excelentísimo señor conde de Galve, virrey de esta Nueva España la que se debe seguir conforme a la arquitectura más necesaria e importante a la seguridad, crecimiento y hermosura de este real templo metropolitano, mandaba y mandó a Cristóbal de Medina, maestro mayor de dicha real fábrica y a el maestro Juan Montero, aparejador mayor de ella, se junten con los demás maestros de alarife de esta ciudad [y] discurran y confieran según todo su leal saber y entender, cuál de las obras que faltan por ejecutar en dicha real fábrica es la que pide prompta ejecución y la llamada por la planta y orden de lo que está fabricado, y fecho con toda deliberación y maduro acuerdo, lo declaren con juramento al pie de este auto y ante el infrascripto escribano de la real fábrica y éste dé a su merced testimonio de las diligencias referidas, quedando originales en el archivo de la real fábrica para ponerlo en manos de dicho señor Excelentísimo y que Su Excelencia determine lo que

fuere servido. Así lo proveyó, mandó y firmó. Doctor don Manuel de Escalante y Mendoza. Ante mí, Bernabé Sarmiento de Vera, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Notificación.

En la ciudad de México, a once del mes de octubre de mil y seiscientos y ochenta y nueve años, yo el infrascripto escribano, leí y notifiqué el auto de arriba a Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de la real fábrica [tachado: "estando juntos en"] de esta Santa Iglesia y a Juan Montero, maestro de arquitectura y aparejador mayor de dicha real fábrica, estando juntos en sus propias personas, a quienes doy fe que conozco, los cuales habiéndolo oído y entendido, dijeron que estaban prompts a obedecer lo que se les manda, y de ello doy fe. Bernabé Sarmiento de Vera, escribano real.

[Al margen izquierdo]  
Junta y parecer de maestros.

En la ciudad de México, a veinte y dos de octubre de mil seiscientos y ochenta y nueve años, ante mí el infraescrito, escribano de la real fábrica de Su Majestad en esta Santa Iglesia Metropolitana, parecieron Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de el Reino y de dicha real fábrica, y Juan Montero, maestro de arquitectura y aparejador mayor de ella, dijeron que en ejecución y cumplimiento de el auto proveído por el señor doctor don Manuel de Escalante y Mendoza, tesorero, obrero mayor y superintendente de la dicha real fábrica, que les fue notificado por mí en once de el corriente, para que juntasen los maestros de alarife y consultasen la obra que se debía seguir como más necesaria en dicha Santa Iglesia, después de fenecida la portada lateral que cae a la plazuela de el Marqués o Talavarteros.

Llamaron y convocaron a Juan de Morales Romero y Antonio Mejía, veedores de dicho arte, Diego Martín de Herrera, Marcos Antonio Sobrarias, Manuel de Peralta, Diego de los Santos y Avila, Antonio Girón, Juan de Cepeda, Manuel de Herrera, Diego Rodriguez, Juan Antonio de la Cruz, Juan de Esquivel, Felipe de Roa.

Y todos juntos reconocieron por lo bajo y alto la superficie, lados y fachada de dicha Santa Iglesia y subieron por el caracol de la torre principiada a hacer vista de ojos de los altos, bóvedas, argotantes [sic] y demás cerramientos que coronan dicha Santa Iglesia, y todo visto con el desvelo y aplicación que se requiere, midieron y discurrieron sobre el contenido de dicho auto, y unánimes y conformes fueron de sentir y parecer que la obra que debe seguirse es la torre que está principiada y enrasada hasta la primera bóveda para subir al banco: lo uno, por la necesidad que obliga a que se levante tanto porque la naturaleza de la obra pide irse cargando por igual, y le falta el contrapeso de cuadrado que es necesarísimo, pues habiéndose echado el nivel se halla que por la parte de la capilla del Sagrario y torre de campanas ha hundido y llanado el edificio casi media vara y de este desplomado puede temerse alguna apertura peligrosa en las bóvedas y encuentros de los estribos y arcos, a lo cual se ocurre con la prosecución de dicha torre, cuyo contrapeso detendrá y balanceará el grande que hace la contraria. Lo otro, porque conduce a la perfección, así de la hermosura y adorno de su perspectiva, como porque sirve a la unión, trabazón y seguridad de todo el edificio, y hacer reparo y resistencia a los rempujos de los arcos de todas las capillas de el poniente que se terminan en dicha torre. Y no menos es necesaria para unir y trabar las portadas de la fachada principal, que están hoy sueltas y desacompañadas y sin la altura de los estribos principalísimos que necesitan



levantarse en todo su grueso, para que así puedan coronarse las dichas portadas de la fachada y quedar este templo metropolitano asegurado en el peligro que por estos defectos le amenaza y se debe temer por cualquiera retardación de este remedio que se debe aplicar, y asimismo quedará lo visual de dicha obra con la hermosura de la igualdad y correspondencia que le falta y tanto se echa menos, para pasar después a las demás obras altas de argotantes, [sic] corredores y pirámides, remates, torreones, representando en tiempo y gobierno de el Excelentísimo Señor conde de Paredes marqués de la Laguna, en cuya conformidad los dichos maestros Cristóbal de Medina y Juan Montero declaran ser la obra que se debe seguir la dicha torre y portadas, las razones que van expresadas de necesidad y utilidad para asegurar cualquier peligro, y para proceder conforme a la planta de dicha Santa Iglesia y orden indispensable de la arquitectura, principalmente cuando se hallan sin necesidad de obra tan urgente como la referida, protestando, como protestan, no se les pare perjuicio en cualquiera acontecimiento que puede sobrevenir de roturas o derrumbes o desplomaduras.

Y juran a Dios y a la Cruz ser cierta y verdadera y no de malicia esta declaración, y piden se les dé testimonio de ella para en guarda de su derecho. Y lo firmaron, siendo testigos don Antonio Lazo de la Vega y José Márques, vecinos de esta ciudad. Cristóbal de Medina Vargas. Juan Montero. Ante mí, Bernabé Sarmiento de Vera, escribano real.

Concuerta este traslado con el auto y diligencias originales susoinsertas, de donde se sacó, que quedan de presente en mi poder, a que me remito, y para que conste cumplimiento de el referido auto, doy el presente en la ciudad de México a veinte y seis días del mes de octubre de mil y seiscientos y ochenta y nueve años. Testigos: Jerónimo Carrillo, escribano real, Juan de Frias y Ildefonso de Cabrera, vecinos de esta dicha ciudad. En testimonio de verdad, lo signé. Bernabé Sarmiento de Vera.

Excelentísimo señor. El obrero mayor de esta Santa Iglesia Metropolitana dice que habiéndose acabado la portada lateral del poniente con toda perfección, dispuso que los maestros declarasen y jurasen la obra que debía seguir más esencial y dicen ser la torre poniente, la que insta y pide levantarse con la coronación de las tres portadas de la fachada principal, como consta del testimonio que presenta en debida forma, para que informado Vuestra Excelencia se sirva de resolver lo que fuere servido y más conveniente a la real fábrica, como lo espera de la grandeza de Vuestra Excelencia. Don Manuel de Escalante y Mendoza.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

México, tres de noviembre de mil seiscientos y ochenta y nueve. Guárdese lo proveído en decreto del día de la fecha. Rubricado de Su Excelencia.

[Al margen izquierdo]  
Mandamiento.

México, catorce de noviembre de mil y seiscientos y ochenta y nueve. Habiéndome representado el Doctor don Manuel de Escalante, mayordomo y administrador de la fábrica material de esta Santa Iglesia Catedral por escrito que me presentó las razones que le movían cumpliendo con su



obligación para expresar los motivos de inconveniencia y menoscabo que se seguían a las rentas de la fábrica material y otros, pasándose a la resolución de ejecutarse la obra del Colegio Seminario en el paraje asignado con otros pretextos de perjuicio a la fábrica de dicha Santa Iglesia, que por menor se deducen de dicho escrito, por el presente ruego y encargo al padre Simón de Castro de la Compañía de Jesús, persona de toda inteligencia, y mando a el maestro Diego Rodríguez que con cualquier escribano real que fuere requerido con esta orden y en su virtud procedan luego, con vista de dicho escrito, a reconocer y hacer vista de ojos con toda particularidad y distinción de las proposiciones que se refieren en él y principalmente la de el desplomo por la parte que se da a entender, y ejecutado en debida forma, me darán cuenta por escrito informándome de todo lo demás que se les ofrezca en este particular, con cierta sciencia [sic], así por lo que toca a el lugar que estaba asignado, como de otros que reconozcan, pulsando esta materia con toda aplicación, inteligencia y atención por lo que importa para su más segura determinación, y con expresión de cuánto a ella conduzga [sic], para que por mí visto, mande lo que más convenga. Señalado con una rúbrica de Su Excelencia.

Y asimismo mando que para este reconocimiento y diligencias asistan el maestro mayor Cristóbal de Medina y el maestro Juan Montero. Rubricado de Su Excelencia.

Nicolás Rodríguez de Guzmán, contador mayor de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de esta ciudad de México y escribano de el Rey nuestro señor, doy fe y testimonio verdadero que hoy día de la fecha, por parte de el señor Doctor don Juan de Arechaga, del Consejo de Su Majestad, su Oidor más antiguo de la Real Audiencia de esta Corte, fui requerido para que como escribano de Su Majestad, en virtud del decreto de el Excelentísimo Señor conde de Galve, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia de ella, su fecha de catorce de el corriente, que es el de la foja antecedente, asistiese a la vista de ojos que Su Excelencia mandaba hacer sobre un informe del Doctor don Manuel de Escalante y Mendoza, canónigo de esta Santa Iglesia, mayordomo, administrador, tesorero y pagador de la real fábrica material de ella, principalmente sobre el desplomo de la torre de las campanas de dicha Santa Iglesia Metropolitana, dando cuenta a Su Excelencia en particular de lo que a los maestros de arquitectura, nombrados en dicho decreto, les pareciese en este punto, y en lo que toca a el lugar que estaba asignado para el Colegio Seminario de dicha Santa Iglesia, o reconociendo otros, pulsando la material con toda aplicación, inteligencia y atención por la importancia que tiene para su más segura determinación. Y a las cuatro horas y media de la tarde, poco más o menos, el dicho señor Oidor, Doctor don Juan de Arechaga, acompañado de el señor Doctor don Diego de Malpartida Centeno, Deán de esta dicha Santa Iglesia Metropolitana, el Doctor y maestro don Juan Bernárdez de Rivera, Racionero entero y el Licenciado José de Lombeyda, presbítero, capellán de coro en ella, estando en el cimiterio de la dicha Santa Iglesia hacia la puerta que está inmediata a la capilla del Sagrario de los curas, habiendo comparecido ante dicho señor Oidor el padre Simón de Castro, de la Compañía de Jesús, persona inteligente en el arte de la arquitectura, los maestros Diego Rodríguez, Cristóbal de Medina y Juan Montero, que lo son de dicho arte, a los tres seculares por ante dicho señor Oidor, el presente escribano les recibió juramente, que hicieron por Dios Nuestro Señor y la Señal de la Santa Cruz, según forma de Derecho, y hacer inspección de todo lo que Su Excelencia, por el decreto citato, manda, a todo su leal saber y entender, con toda claridad y distinción. Y luego desde la cornija de la torre de las campanas, en el ángulo que está inmediato a la puerta del Sagrario, se echó un cordel con su plomada que cayó perpendicular hasta cerca del bocel de la basa y en la parte superior se unió dicho cordel a la cortina que está inmediata a el cojín, y soçgado el plomo de los balances, quedaba con una vara de medir castellana, se reconoció que por dicha parte estaba la torre desplomada o ladeaba hacia la parte de las bóvedas, que es hacia el poniente, una cuarta menos dos dedos en altura de diez y seis varas y media. Y habiéndose pasado el cordel a la frente de dicha torre que mira a la parte del sur, se reconoció estar desplomada hacia la parte de las bóvedas dos dedos. Y puestos el

cordel y plomada a la parte que mira al oriente, se reconoció que el desplomo o inclinación que tenía hacia la parte de las bóvedas que miran al poniente era de una cuarta. De aquí, los dichos cuatro artifices, con una vara larga bien labrada de madera, en lo igual y parejo midieron desde la distancia de la columna que está entre la capilla de San Isidro y la de Santa Ana hasta la que hace frente con sus pies derechos, y puesta la regla referida y un nivel con su plomada, se reconoció haber sumido la dicha columna frontera, que cae hacia el altar de Nuestra Señora del Perdón, una sesma. Pasáronse dichos maestros a hacer inspección de la torre que está a la parte de la capilla de Señor San Miguel y echados los cordeles con sus plomadas, se reconoció estar inclinada a la parte del poniente un diez y seisavo de vara castellana, igual por todas partes, con lo cual se pasaron a la sala en que está la pila baptismal y el dicho señor Oidor a los dichos maestros hizo las preguntas siguientes:

Lo primero, si tendría algún inconveniente o peligro el que estando la torre con el desplomo referido, se labrase el Colegio Seminario en la parte que mira a el oriente, hacia la calle del Relox frente de dicha torre, dejando de oquedad entre dicho Colegio y torre cincuenta varas castellanas? Y unánimes y conformes dijeron no tener inconveniente ni peligro alguno, y aunque el maestro Cristóbal de Medina asintió a lo mismo, fue con que no podía asegurar los futuros contingentes y que sobre ello informaría por escrito a Su Excelencia.

Preguntados si las puertas de el Sagrario y las bóvedas inmediatas tenían alguna lesión o daño? Respondieron que no sólo las puertas del Sagrario, pero que las tres bóvedas que están desde la de la puerta de dicha Santa Iglesia, inmediata al Sagrario, hasta la de la capilla de Señora Santa Ana, estaba todo sin pelo, abertura, rotura, ni lesión alguna, sino sanas y muy buenas, con lo cual pasaron a ver el terrero y casería que cae tras la Sacristía mayor de la dicha Santa Iglesia, y en él el padre Simón de Castro y maestro Diego Rodríguez les pareció mejor lugar y sitio para que se fabricasen la trasacristía, oficinas y colegio.

Todo lo cual pasó en la forma referida, de que doy fe, en presencia de los dichos señores Oidor, Deán, Racionero y Capellán, siendo testigos el Bachiller Francisco de Herrera, don Juan Huerto Loso Martínez, Pedro de Casanova y otras muchas personas que se hallaron presentes, vecinos de México. Y de mandato de dicho señor Oidor, doy el presente en dicha ciudad de México, en diez y ocho de noviembre de mil seiscientos y ochenta y nueve años. Y lo signo en testimonio de verdad. Nicolás Rodríguez de Guzmán, escribano real.

Excelentísimo señor. En obediencia de lo que Vuestra Excelencia nos tiene mandado por dos decretos: el uno proveído a los tres del corriente al memorial presentado por el señor Doctor don Manuel de Escalante y Mendoza, obrero y mayordomo mayor de la real fábrica material de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, y el otro, de catorce de este mes de noviembre, decimos que habiendo reconocido todos los lugares en que se puede fabricar la obra del Colegio Seminario que se ha de hacer, que son los mismos que Vuestra Excelencia reconoció, hemos hallado por el más a propósito y ajustado, el que está inmediato a la Sacristía de la Santa Iglesia Catedral, por cuanto en lo que tiene de latitud y longitud caben las oficinas de la Iglesia con el cumplimiento que su real fábrica las necesita, y el Colegio inmediato y continuado con ellas, tan ajustado uno y otro a lo que es necesario, como se demuestra en la planta alta y baja que en este sitio está ideada y presentada a Vuestra Excelencia, quedando asegurado esta fábrica, sin hacer perjuicio a la de dicha Santa Iglesia, antes si asegurando con la obra nueva toda la ruina que amenaza lo fabricado actualmente en este sitio, que todo se está cayendo, como Vuestra Excelencia lo reconoció y que con la fábrica nueva se da permanente la renta de cinco tiendas muy capaces que se demuestran en la planta, que rentarán más de mil pesos.

En cuanto al otro sitio que está enfrente de el dicho, en que Vuestra Excelencia había determinado se hiciese la fábrica de dicho Colegio, de que asimismo se presenta planta alta y baja ajustada a él, dejando capacidad bastante para cuando se hubiese de fabricar el Sagrario, decimos

que el sitio no tiene tampoco inconveniente ninguno, atento a que la fábrica del dicho Colegio no podría hacer más peso que el que hoy tienen las casas que en él están fabricadas, por ser toda la del dicho Colegio obra ligera y de muy poco peso, pero sin embargo, atendiendo a las muchas razones representadas en el dicho memorial, lo que se ofrece decir es que cuanto al desplomo de la torre de las campanas nos remitimos a lo que consta en el testimonio dado por Nicolás Rodríguez de Guzmán, escribano de Su Majestad, de la vista de ojos hecha con asistencia de los señores Doctor don Juan de Arechaga, Oidor de esta Real Audiencia y Doctor don Diego de Malpartida, Deán de esta Iglesia Catedral, con asistencia de los maestros Cristóbal de Medina y Juan Montero, y lo que los susodichos dijeron acerca de él, a que nos remitimos.

Se escusará a los señores curas de quitarles su sitio para el Sagrario que se ha de fabricar, por tantos años poseído pacíficamente, y seguirseles gran provecho en mantener dicho lugar conforme alega el memorial, por ser tan principal y privilegiada la fábrica de dicho Sagrario.

Asimismo seguirse gravísimo daño a la real fábrica en demoler toda la cuadra, que consiste en veinte y cuatro casas, las cuales, por confesión de el dicho memorial, rentan más de tres mil pesos, perdiéndose otros que se han consumido en reedificarlas, y algunas desde sus cimientos, aunque a esto se daba renta de dos mil pesos con la circunstancia de seguridad y permanencia, por ser todas nuevas.

Y el quitarles a los curas de noche su casa (aunque bien mala) no nos hace tanta fuerza, porque se hubiera mejorado, como la cochera y las oficinas, que ha poco se fabricaron, siendo su costo seiscientos y cincuenta pesos, como consta de el memorial, y que se les daba cochera y dos casas más decentes para los curas.

Escusarse también el grave e inevitable daño, al parecer de todos los maestros, en abrir puertas en paredes maestras y por dicha parte desplomadas y sentidas, conforme dice el memorial, y atendiendo en su favor la puerta abierta por acá y determinada al dicho fin desde sus principios.

Y finalmente, conforme confiesa el memorial, no ser las causas tan necesarias e indispensables que se ejecute en esta parte de que resultan tantos daños y perjuicios, como se pueden y deben obviar con darle el sitio en la obra cuadra, que es de menos daño a la fábrica y depender de[] sólo arbitrio de Vuestra Excelencia.

Y el mucho provecho que se sigue de mudar el sitio es que se quita y escusa la distracción y registro a los colegiales, tan inmediato a las ventanas del Palacio y de la plaza, como de quedar muy resguardadas las oficinas de la Santa Iglesia en el arrimo del Colegio, y consta de la planta representada a Vuestra Excelencia, siendo la comunicación de los Colegiales de dicha Santa Iglesia por lo interior, sin que sea menester salir a la calle y la lonja, evitando con esto muchos inconvenientes en ellos. Y asimismo la de poder visitar Su Ilustrísima y los señores capitulares cuando y todas las veces que quisieren a pie enjuto dicho Colegio, por la Sacristía y tránsito interior, y la mucha comodidad del señor Rector y otros oficiales de dicho Colegio.

Y si acaso se intentara fabricarle en la parte del poniente, es el sitio algo corto y queda la misma y aun mayor dificultad del registro de los colegiales, por quedar la vista a todas partes y estar reconocido el desplomo un dos[e]avo de vara por la parte del poniente.

Y si se prosigue, como se ve del postulado y memorial para Vuestra Excelencia, la otra torre, para el contrapeso de la de las campanas, desde luego decimos no poderse fabricar el dicho Colegio por ser tan inmediato a las paredes y torre desplomada en la cantidad dicha arriba, y si se recelaba el riesgo distante el Colegio y apartado cincuenta varas de la torre, mucho mejor se puede temer inmediato a la pared de la Iglesia ya desplomada, como consta de el testimonio presentado.

Y por pedir también el arte sus contrapesos, como lo afirma la junta de maestros, se sigue que, desde luego, se ha de fabricar también el Sagrario, para que tenga el dicho Colegio su contrapeso. Todos estos gastos se evitarán por ahora mudando el sitio a la cuadra de nuestra propuesta, lo demás dejamos a la prudentísima asignación y disposición de Vuestra Excelencia.

México y noviembre veinte y dos de mil seiscientos y ochenta y nueve años. Simón de Castro, de la Compañía de Jesús. Diego Rodríguez.

[Al margen izquierdo]  
Decreto.

Ejecútese como parece en el informe antecedente del padre Simón de Castro y maestro Diego Rodríguez, y según el orden y planta que citan en él, por lo que toca a la fábrica de el Colegio y sitio para ella [sic] nuevamente destinado y correspondiente a la Sacristía de la Santa Iglesia y su trasacristía y oficinas. Y júntense todos los autos fechos en esta razón para que anden debajo de una cuerda. Rubricado de Su Excelencia. México y noviembre veinte y ocho de seiscientos y ochenta y nueve años.

Concuerta con los autos originales de esta materia, a que me remito, de donde yo, el contador don Diego José de Bustos, como Oficial Mayor y Teniente de Escribano de Gobierno y Guerra de esta Nueva España, del cargo de don Pedro Velázquez de la Cadena, Caballero del Orden de Santiago, Secretario del Rey nuestro señor, haya de sacar y saqué este traslado en conformidad del orden de Su Excelencia. Y para que conste, doy el presente en México, a diez y seis de diciembre de mil seiscientos y ochenta y nueve años.

Doctor don Diego José de Bustos  
[rúbrica]

Damos fe que el Contador don Diego José de Bustos, de quien parece va firmado este traslado, es Oficial Mayor y Teniente de la Secretaría de Gobierno y Guerra de esta Nueva España, del cargo de don Pedro Velázquez de la Cadena, Caballero del Orden de Santiago, y como tal asiste al despacho de dicha Secretaría, y para que conste, así lo certificamos en México, a diez y seis de diciembre de mil y seiscientos y ochenta y nueve años.

Juan de Aguirre  
Escribano de Su Majestad  
[rúbrica]

Carlos de Sigüenza  
Escribano de Su Majestad  
[rúbrica]

Juan de Cartagena  
Escribano Real  
[rúbrica]

[En hoja separada]  
Vino con carte del señor virrey conde de Galve, de 16 de diciembre de 1689.  
Número 18. En aviso de mayo de 690.  
Sobre la erección de un Colegio Seminario en México.

(Audiencia de México: 471, R. 3, N. 12 a).  
Documento localizado por Martha Fernández.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.



## DOCUMENTO B

[Carta del virrey conde de Galve dirigida al rey Carlos II, informándole de los acuerdos tomados en relación con el sitio en que se había de construir el Colegio Seminario de San Pablo. 16 de diciembre de 1689].

[Al margen superior izquierdo]  
Número 18.

[Al margen izquierdo]  
El virrey de la Nueva España informa a Vuestra Majestad, con testimonio que remite, de quedar elegido sitio para la erección y fábrica del Colegio Seminario, cerca de la Iglesia Catedral de México.

Señor

Por real cédula de 17 de septiembre del año pasado de 684, se sirvió Vuestra Majestad mandar se le informase de los motivos por qué no se había solicitado en tantos años la erección del Colegio Seminario que ha de haber en la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, y reconociendo los autos hechos en virtud de esta real orden por el conde de Paredes y el de la Monclova, mis antecesores, y que aunque precedieron sobre su particular diferentes informes, no llegaron sus diligencias a la perfecta resolución para el cumplimiento de lo que Vuestra Majestad manda y dejándolo como tan preciso en mi obediencia y que con toda brevedad se ejecutase principio de obra tan del servicio de Dios Nuestro Señor y agrado de Vuestra Majestad, nombré al Doctor don Juan de Arechaga, Oidor más antiguo de esta Real Audiencia, para que luego tratase y confiriese esta materia con el Reverendo Arzobispo y Deán y se procediese a formar la planta para que con todo empeño se prosiguiese hasta su perfección.

Y habiendo pasado a la consulta y conferencia de esta materia, y que para su resolución no resultaba dificultad la más leve que pudiera oponerse, se hizo a vista de ojos del puesto y lugar que fuese más a propósito para su fábrica, y de común acuerdo del Reverendo Arzobispo, el Deán y los más de los capitulares de dicha Santa Iglesia, los curas del Sagrario y el Doctor don Juan de Arechaga, que conmigo asistieron personalmente a esta diligencia, y los maestros a que se nombraron, se hizo elección del que consta en los autos para que en él se erigiese dicho Colegio, asistiendo todos a esta elección y con singular consuelo de los que concurrieron, así eclesiásticos, como seculares, con que en esta inteligencia y en virtud de esta resolución, se procedió a las órdenes que parecieron convenientes y con la noticia de su cumplimiento, el Doctor don Manuel de Escalante, mayordomo y administrador de la fábrica de dicha Santa Iglesia, propuso por escrito diferentes razones de dudar que se le ofrecían para que esta obra se ejecutase en el lugar asignado, así por la renta que perdía la fábrica con la demolición de las casas que tenía en él, como por otros motivos que le parecieron graves y ponderosos, sin que pudiera llegar a esta inteligencia, pues se reconoció por los peritos en esta arte, no ser de substancia para la ejecución de la obra, como declararon después habiendo hecho particular reconocimiento y a que asistió el Doctor don Juan de Arechaga.



Y aunque para la primera determinación de ejecutarse esta obra en el paraje asignado no eran de reparo los pretextos referidos, sirvieron de intermedio para considerarse que respecto a que la obra de las oficinas de dicha Santa Iglesia y Sala de su Tesoro era la que ahora más instaba, se seguía a su fábrica material por ser tan importante, y que esta había de ser inmediata a la Sacristía, era de mayor acierto que en este mismo puesto se hiciese el Colegio, pues tenía para ello capacidad bastante, y de esta elección se seguían dos fines tan particulares: el uno, la obra de dicho Colegio y que ésta sirviese de defensa y resguardo con su arrimo a la Sala del Tesoro y oficinas de dicha Santa Iglesia, [al] ejecutarse éstas por precisas al mismo tiempo, escusarse la distracción y registro a los colegiales y quedar comunicación por la parte de adentro y poderse visitar por la [sic] interior con más comodidad; la del buque y capacidad de este sitio, que es de más extensión que el asignado, y escusarse también quitar a los curas el que se supone tenían para el Sagrario; item, seguirse la fábrica en el todo de dicha Santa Iglesia como estaba dispuesto en su primera planta; cuyas razones, por ser de mayor congruencia y eficacia, movieron la determinación antecedente para que se entendiese la ejecución de dichas obras en el paraje inmediato a la Sacristía, mudando el dictamen hecho, y en cuya virtud se están ejecutando y principiadas las referidas obras, con parecer también del Reverendo Arzobispo y los demás capitulares de la Santa Iglesia.

Asistiéndome para esta determinación los motivos que se expresan en la real cédula citada y preceptos de su decisión en mi rendimiento el caudal que al presente se halla prompto para esta obra muy bastante para empezarla, pues pasa de cuarenta y dos mil pesos y que éstos son de un legado con la calidad que de no tener prompto efecto esta obra se apliquen y pasen a otras que los testadores señalan, con que por este lado se aventura cantidad tan considerable y que con ella puede tener fácil principio materia de tanta gravedad y que ha de resultar en el mayor bien de este Reino, lográndose también el deseo inmenso de esta Santa Iglesia Catedral en que tengan los pobres nobles el asilo y refugio para sus necesidades y aprovechamientos, y últimamente su mayor decoro y cumplimiento del Santo Concilio y las órdenes de Vuestra Majestad.

Y que en su conformidad, pase el Reverendo Arzobispo al prorrateo de las cantidades que se han de distribuir y repartir en los curas, religiosos, doctrieros y regulares y en todas las demás prebendas de esta Santa Iglesia, empezando el Reverendo Arzobispo por su renta, para que a este ejemplar sean los demás descuentos, para que quede cierta la cantidad que en cada un año han de producir para el sustento, vestuario y demás cosas necesarias de dicho Colegio y sus colegiales, como se previene por el Santo Concilio y se está ejecutando en los que están formados en las ciudades de la Puebla y Valladolid.

Quedando con el consuelo de haber conseguido mi solicitud y diligencia, las que están puestas en ejecución para obra tan del agrado de Dios Nuestro Señor, cumplimiento de las órdenes de Vuestra Majestad y en materia de tantos progresos como de ella pueden provenir en la utilidad pública y mayor decoro de su Iglesia Catedral, como la más principal en él para amparo y doctrina de los pobres nobles que a ella se acogieren, con el seguro para sus aumentos del católico celo de Vuestra Magestad C. C. R. Pa guarde Nuestro Señor, como la cristiandad ha menester. México y diciembre 16 de 1689.

El conde de Galve  
[rúbrica]

[En hoja suelta]

México [ilegible por roturas].

Y en 8 de junio de 690 en Acuerdo el señor conde de Galve.

Número 18.

Despachado en julio de 1691.

Informa de quedar elegido sitio para la erección y fábrica del Colegio Seminario, cerca de la Iglesia Catedral de México. Sobre que remite testimonio adjunto.

[Al margen izquierdo]

La cédula escrita el 17 de septiembre de 1684 que es lo antecedente y a lo que satisface, viene inserta en las dos primeras fojas del testimonio adjunto. Tráese una carta del Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de México, de 3 de 1690. Número 4o. sobre esta materia.

El fiscal ha visto esta carta y autos, y dice que habiéndose despachado cédula de 17 de septiembre de 84 para que se dijese cómo en la Iglesia Catedral de México no se había solicitado Seminario, siendo la Metrópoli de aquellos Reinos y qué cantidad sería menester precisamente para su fábrica y qué rentas necesarias para la congrua y sustento de los colegiales y catedráticos y qué repartimiento se podría hacer en las rentas eclesiásticas que conforme a dicho Juez de las Indias está expresado deben concurrir a la contribución del Seminario, se pasó por el [tachado] Cabildo a informar al virrey diciendo que no se hallaba más motivo que el de que no había habido caudal hasta que Diego de Cerralde, vecino y mercader de aquella ciudad había dejado un legado de 40,000 pesos y otras provisiones que de su hacienda agregaron tres heredades testamentarias de las cuales había 34 [tachado] 470 pesos y consta que con uno y otro hay de este caudal 42,030 pesos, fuera de otra partida de 4,000 pesos que había de quedar para el Seminario, después de muerta la madre Clara de San Francisco, religiosa profesa en el convento de San Juan de la Penitencia, que lo que importaría de la fábrica dependía del sitio que se había de elegir y que por lo que tocaba a la renta de los colegiales y catedráticos, era preciso señalar el número de unos y otros, diciendo que de ser 30 los colegiales, como los tenía el Colegio Seminario de la Puebla, con dos catedráticos: uno de Gramática y otro de Moral, en suposición de que el canónigo lectoral estaba llano a cumplir con su obligación [tachado] y que era también preciso que hubiese un Rector, Vicerector, Mayordomo y sirvientes, dándoles muy buen tratamiento a los colegiales, cual parece lo es el que expresan en su informe, importaba 11 mil y 400 pesos, y por lo que tocaba al repartimiento, dependía la que nota líquida de lo que constare por diligencias judiciales ser el verdadero valor de cada uno de los ramos que debían contribuir, siendo uno de ellos el de las doctrinas regulares, cuyo número es de 115, más de las que estan a cargo de los clérigos, con cuyo informe y los instrumentos de su comprobación se pasó a hacer elección de sitio, y habiéndose despreciado el del Colegio de Cristo, por estar distante de la Catedral, se eligió otro inmediato a ella, y ya elegido, el superintendente de la obra se opuso respecto de que se le quitaban a la fábrica diferentes casas que le daban de renta más de tres mil pesos, y fuera de esto, se arriesgaba gravemente la obra, así porque caía junto a una torre que estaba desplomada, como porque era preciso abrir en paredes maestras de la Iglesia, puertas para la comunicación del colegio, y pasados estos inconvenientes y hecha vista de ojos se reconoció ser así, de común acuerdo se eligió el sitio de la trasacristía, el cual, por informe hecho por los maestros que se nombraron para la fábrica del Seminario, quedó calificado por mejor y más a propósito, en que vino el Virrey, Arzobispo y Cabildo, en cuyo estado se da cuenta a Su Majestad para que resuelva lo que tuviere por más conveniente. Esto supuesto es de parecer [ilegible] de que a la nueva elección del sitio de la Sacristía concurren el Virrey, Arzobispo y Cabildo, calificando ocularmente los reparos referidos se [papel roto] diferir a personas de este grado y más teniendo la materia presente, aprobase el sitio referido, mandándose cuenta, pues hay caudal suficiente, se pase a la fábrica de este Colegio, regulándola de calidad, que con lo que redituaren las rentas eclesiásticas, que conforme al Santo Concilio de Trento debieren contribuir al Seminario, queda de renta suficiente y en buenas y seguras

fincas para la manutención de los 30 colegiales o a lo menos 20. Y así lo siente, sobre que el Consejo resolverá lo que tuviere por más conveniente. Madrid y enero 16 de 1690. Entre renglones. Importaría. Valga.

[rúbrica]

[Al margen izquierdo]

Villa Unbrara

Canalejas

Sierra

Camargo

Cifuentes

Argüelles

Bustamente

Anular [sic]

Apruébase al virrey de la Nueva España lo ejecutado en orden al señalamiento de sitio para la fundación del Colegio Seminario de aquella Iglesia y todo lo demás resuelto hasta ahora y se le encarga haga se continúe dicha fundación y fábrica, aplicando todos los medios que fueren necesarios al mejor expediente de la obra y que en todas ocasiones dé cuenta del estado y progresos de ella. Y lo acordado por Secretaría. Madrid y julio 4 de 1691.

[rúbrica]

Licenciado Cevallos

[rúbrica]

E lo acordado del Consejo está aquí dentro, en pliego aparte, sin fecha, y la consulta del temario la ejecutó don José de Grimaldo, y asimismo el despacho que remito de ella, de orden del señor don Juan de Larrea, y la consulta está en el legajo de consultas de este año de 1691.

## DOCUMENTO NUMERO 60

[Escritura de compromiso otorgada por Cristóbal de Medina para ampliar la parroquia de Santa Catalina Mártir. 4 de mayo de 1691].

En la ciudad de México, a cuatro días del mes de mayo de mil seiscientos y noventa y un años, ante mí el escribano y testigos parecieron, de la una parte los señores doctores don Rodrigo García Flores de Valdés y don Pedro de Avalos y de la Cueva, curas propietarios de una parroquia de Santa Catalina Mártir de esta dicha ciudad, y de la otra Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura y vecino de esta dicha ciudad, a los cuales doy fe que conozco, y dijeron que por cuanto están convenidos y concertados, como por la presente se convienen y concertan, en que el dicho Cristóbal de Medina Vargas ha de hacer la obra que irá declarada, según y de la manera que se expresará, en las calidades y condiciones que en esta escriptura se expresan, y el dicho Cristóbal de Medina [con]vino en ello y reduciéndole a escriptura pública, por la presente otorga que se obliga de hacer la dicha obra en la forma y manera siguiente:

Primeramente, en la parte y lugar del presbiterio que era de dicha iglesia, se ha de hacer ahora capilla mayor, formando el crucero según demanda el ancho de las ocho varas de su hueco que según el arte de arquitectura se le formará los lados del dicho crucero, con declaración que el presbiterio a donde ha de estar el retablo, ha de quedar con más amplitud respecto de lo que ha de ocupar el dicho retablo.

Y asimismo los tres o cuatro escalones que ha de llevar en la frente de las pilastras que han de ser acomodando los que hoy están allí por ser muy buenos, y para ejecutar esta obra que se refiere, se han de demoler las tres paredes viejas que sí tiene, y demolidas se han de formar sus cimientos de la obra nueva según su planta, los cuales dichos cimientos han de ser de dos varas de fondo, que se cuentan desde el levante del dicho presbiterio, y han de ir dichos cimientos estacados con estacas de cedro, y el grueso que han de tener dichos cimientos han de ser de vara y tercia, porque las paredes maestras han de ser de una vara de grueso hasta el recibo de las bóvedas, dejándole en el dicho grueso sus reles [sic: "rieles?"] de la parte de afuera porque en las esquinas llevan sus estribos que han de volar una tercia, con que guarda el macizo de dichos cimientos.

Y en las dos paredes, la una donde está la sacristía y la otra del patio, se han de formar dos puertas donde más conviniere, porque la una es para que se use de la sacristía que se cita, y la otra se ha de dejar formada por sí en algún tiempo se hiciere sacristía nueva y se determine echarla dentro del patio, y con eso se halla fabricada y obrado el daño que puede resultar el abrirlas después, las cuales dichas puertas han de ser de mampostería de tezontle labrado, con sus cerramientos de lo mismo, porque como éstas han de quedar tapadas con los colaterales de un lado y otro, no necesitan de otra cosa.

Y en la misma forma se han de formar los cuatro arcos torales en que han de cargar las bóvedas, según y como están las del Oratorio de San Felipe Neri y las de la Santa Veracruz de esta dicha ciudad, que es dichos arcos y pilastras de tezontle labrado por lo ligero y unión que tiene, y los capiteles de todos ellos y basas han de ser labrados del dicho tezontle, porque luego va todo esto vestido de mezclas de tezontle bruñido y rayado de listas de cantería.



En lo tocante a las bóvedas, van todas fabricadas de tezontle y mezclas de cuatro y dos competentes a dichas bóvedas, y después de hechas y descimbradas, han de ir encaladas y blanqueadas, dejándole a cada una de ellas sus abujeros [sic] para si se le echaren piñas o florones. El alto que ha de tener ha de ser lo que requiere su ancho, según arte de proporción sequialtera, que vendrá a ser de doce varas entrando el grueso de dichas bóvedas, y por la parte de arriba han de quedar enladrilladas y revocadas con mezclas de tezontle, dejando los pretiles competentes a ellas, de manera que reciban las aguas, echándole las canales que necesitaren en los rincones de las pilastras de afuera y han de ser de cantería y chiflones de plomo para su mayor permanencia, porque las de barro se quiebran luego.

Las paredes, hasta dos varas, han de ser de piedra dura y lo demás de tezontle fuera de cimientos.

Las mezclas para los cimientos han de ser de cal, arena y tierra, según y como se observa, las de las paredes han de ser de cinco de arena y dos de cal.

Y es calidad y condición que si dichos señores curas y otra persona en su nombre pidieren en dicha obra otra cualquiera cosa fuera de lo que va expresado en estas condiciones, se lo han de pagar a el dicho Cristóbal de Medina por su justo valor, sin que se le pueda quitar de la cantidad de los tres mil pesos que le dan por la dicha obra referida, cosa alguna, porque todo se le ha de pagar por entero.

Item, asimismo es condición que todos los materiales viejos y nuevos que sobraren en dicha obra, acabada con toda perfección, los ha de poder sacar y llevar el dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas, sin que en ello se le pueda poner impedimento alguno.

Y más se le han de dar tres mil pesos en reales: los un mil y quinientos luego, de contado, y los un mil y quinientos restantes, cumplimiento a dicha cantidad, para de la fecha en un año, dándole quinientos pesos a el fin de cada cuatro meses.

Y asimismo es calidad y condición que ha de dar acabada dicha obra y puesta en toda perfección para cuatro días del mes de se[p]tiembre del año que viene de seiscientos y noventa y dos, que son los diez y seis meses que el dicho maestro Cristóbal de Medina pidió y se le dieron para hacer dicha obra, con lo cual los dichos señores doctores don Rodrigo García Flores de Valdés y don Pedro de Avalos y de la Cueva, se obligan a dar y entregar a el dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas los dichos un mil y quinientos pesos restantes, cumplimiento a los tres mil pesos en que está concertada dicha obra, por haber recibido [sic] los un mil y quinientos pesos de la fecha en un año, dándole quinientos pesos al fin de cada cuatro meses sin faltar en cosa alguna de ellos.

Y el dicho Cristóbal de Medina se obliga hacer la dicha obra según y de la manera y con las calidades y condiciones que van mencionadas en esta escritura, por todo lo cual se le han de dar tres mil pesos en esta manera: los un mil y quinientos que recibe en mi presencia y de los testigos, de cuyo entrego y recibo, yo el escribano doy fe quedaron en su poder realmente y con efecto, y como contento y entregado de ellos otorga carta de pago, en forma, de ellos; y los un mil pesos restantes, cumplimiento de dicha cantidad, para de la fecha en un año, quinientos pesos a el fin de cada cuatro meses, toda la cual dicha obra ha de dar acabada y puesta en toda perfección y según y de la manera que va referida y se menciona en esta escritura y sus condiciones, para el día cuatro del mes de se[p]tiembre del año que viene de seiscientos y noventa y dos, y por defecto de no hacerlo, puedan dichos señores curas concertarse con otro cualquiera maestro y por lo más que les costare del precio referido, ejecutarle como la suerte principal diferido en su juramento simple, o de la persona que tuviere su poder o fuera parte legítima, de que les releva, y más se obliga a poner todos los materiales de piedra, cal, arena, ladrillo, madera para las cimbras y andamios, albañiles, perones y sobrestantes, sin que por esto se le haya de pagar más cantidad de los dichos tres mil pesos, porque con esta calidad y las demás que van expresadas en esta [e]scriptura se obliga hacer dicha obra según y de la manera que va referido, y todo en reales y con las cartas de salarios de la cobranza a razón de dos pesos de oro de minas que gane en cada un día la persona que a ello fuere, de los que se ocupare en idas, estadas y vueltas a esta ciudad, hasta la real paga, para lo cual ambas partes, cada una por lo



que les toca, los dichos señores curas obligan sus bienes habidos y por haber, y el dicho Cristóbal de Medina su persona y bienes habidos y por haber, y para más seguridad de este contrato, hipoteca por especial y expresa hipoteca, sin que la especial derogue a la general, ni por el contrario, tres pares de casas principales con sus ac[c]esorias y con todo lo que les pertenece, que son en esta ciudad y posee el dicho Cristóbal de Medina Vargas, frontero del hospital que llaman de Jesús Nazareno, para no las poder vender, dar, donar, trocar, ni cambiar, ni en otra manera enajerar, hasta tanto que dicha obra esté acabada y puesta en toda perfección y según y de la manera que en esta [e]scriptura está obligado el dicho Cristóbal de Medina Vargas, y la venta o enajenación que de otra manera se hiciere, sea en sí ninguna y de ningún valor ni efecto, y dichos señores curas u otra persona en su nombre o quien fuere parte legítima, las pueda sacar de tercero y más poseedores, venderlas y hacerse pago de lo que así faltar de hacer en dicha obra, según dichas condiciones y de la manera que va mencionado en esta [e]scriptura, y todos dan poder a los jueces y Justicias y prelados que de sus causas puedan y deban conocer, a el fuero de las cuales se someten, renuncian el suyo y la Ley sit convenerit de jurisdictione y demás de su favor, con la general de el Derecho, para que a ello les apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada.

Y es declaración que todas las ventanas que fueren necesarias para la luz de dicho crucero las ha de hacer s su costa, y las rejas que han de llevar se las han de dar dichos señores curas para que las ponga, y en cuanto a cualquiera daño o lesión que viniere a la obra vieja del cuerpo de la iglesia, demanado de la obra que se ha de hacer, queda a su cargo el repararlo y hacerlo a su costa, sin que por ello haya de pedir más cantidad de los dichos tres mil pesos que van expresados en esta [e]scriptura.

Y así lo otorgaron y firmaron, sendo testigos don Francisco Bermúdez de Rivera, Cosme de Mendieta y Andrés Rodríguez de León y Manuel Francisco de Arreis, vecinos de México.

Doctor Rodrigo García Flores de Valdés  
[rúbrica]

Doctor don Pedro de Avalos y de la Cueva  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Ante mí

Diego de Marchena  
Escribano Real  
[rúbrica]

## DOCUMENTO NUMERO 61

[Memoria y condiciones de obra, presentadas por Cristóbal de Medina para construir una celda en el convento de San Bernardo. 27 de noviembre de 1692].

Memoria y condiciones de la celda que se ha de fabricar en el convento del Señor San Bernardo, y dicha celda es por cuenta del señor capitán Ledesma, en un pedazo de sitio de ocho varas en cuadro, en el cual se ha de ejecutar la planta que demuestro, que se compone de dos cuartos por lo bajo y dos por lo alto, su escalera de dos idas que desemboca a un corredor de longitud de las ocho varas, va techado por lo alto, formando los cimientos en su cuadrado, y en las cuatro esquinas, los estribos que les fortalezcan desde arriba a abajo, por cuanto dicha obra es suelta y sin arrimo. Y dichos cimientos han de ir de una vara de fondo y siete ochavos de ancho, estacados con morillos de cedro. Y encima de los dichos cimientos, sus paredes: las maestras a dos tercios y las obras laterales, a media vara, levantadas hasta tres varas de alto, de piedra dura. Y de allí parariba [sic] de tezontles, dejando el primer suelo a el peso de la otra. Y las maderas de los techos serán de vigas de a siete varas, asentadas sobre sus soleras de lo mismo, labradas y acepilladas; y el hueco que ha de haber entre una y otra será de una sesma, techadas con tablas de Zuchimilco, y entradilladas. El suelo bajo, con ladrillo raspado y bruñido. Sus juntas, el alto, revocado con mezcla de tezontlales, apretillando todo su contorno de media vara en alto y una tercio de grueso, con dos canales de cantería con sus chiflones de plomo. Y los dos techos, alto y bajo, del corredor, han de ir armados sobre sus planchas [de] cedro, con un pilar en el medio, así en lo bajo como en lo alto, y sus zapatas. El corredor alto, con sus arquillos de ladrillo. Y la escalera ha de ser de bóveda con sus escalones de tenayucas, abocelados. Y en el corredor ha de [...] su tinajera guamecida con sus balaustres de cedro. Y en él un cuarto bajo, un baño, y asimismo entablados los dos cuartos bajos, con cuarterones. Y su patio, empedrado de guijarro, con su corriente y su caño. Y su escalera con su pasamano de cantería.

Y toda la dicha fábrica aplanada y blanqueada y con sus cenefas de almagre. En los dos cuartos altos, sus cenefas de pinturas. Las puertas altas y bajas con sus ventanas. Todas han de ser de ayacahuite de tableros, hechas en Juchimilco, de obra hechiza; las puertas con sus llaves y las ventanas con sus aldabas. Y las alacenas, con sus cerrojos, las cuales también serán de ayacahuite. Y toda la dicha obra ha de ser de cal y canto y mezclas finas.

Y poniendo todos los materiales de cal y arena, piedra y maderas, ladrillos; oficiales, peones, sobrestante, hasta dar fenecida y acabada, que será para diez y nueve de marzo del año que viene de noventa y tres, por el precio en que nos conchabamos el dicho señor capitán y yo.

Y son fechas dichas condiciones en México, en veintisiete de noviembre de noventa y dos años.

Más un hornito pequeño.

Pedro de Ledezma  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

AN (Notario Diego de Marchena: 10. de diciembre de 1692, s/f).

Dato publicado por Mina Ramírez y Guillermo Luckie en: Catálogos de Documentos de Arte. Archivo de Notarías de la ciudad de México. Protocolos I, 16.

Versión paleográfica de Raquel Pineda.

## DOCUMENTO NUMERO 62

[Escritura de concierto otorgada por Cristóbal de Medina para construir una celda en el convento de San Bernardo. 1o. de diciembre de 1692].

[Al margen superior izquierdo]  
Concierto y obligación.

En la ciudad de México, a primero día del mes de diciembre de mil y seiscientos y noventa y dos años, ante mí, el escribano y testigos, parecieron de la una parte el capitán Pedro de Ledezma Navarrete, dueño de panadería y vecino de esta dicha ciudad, y de la otra, Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de el arte de arquitectura de la Sancta Iglesia Catedral de esta dicha ciudad y Real Palacio y alarife mayor de esta dicha ciudad, a los cuales doy fe que conozco. Y dijeron que por quanto están convenidos y concertados, como por la presente se convienen y concertan, en que el dicho maestro haya de hacer y fabricar en el convento del Dulcísimo Nombre de María y San Bernardo, una celda en un pedazo de sitio de ocho varas en cuadro, cuya planta y condiciones tiene demostradas a el dicho capitán Pedro de Ledezma, por todo lo cual se le ha de entregar un mil ciento y setenta y cinco pesos a los plazos que abajo se referirán. Y el dicho capitán Pedro de Ledezma [con]vino en ello, con que se le otorgue [e]scriptura en forma. En cuya conformidad, y poniendo en efecto, el dicho maestro Cristóbal de Medina Vargas se obliga de hacer y fabricar la dicha celda en el sitio de ocho varas en cuadro, según la planta que tiene entregada a dicho capitán Pedro de Ledezma, y condiciones firmadas de ambos, que quedan en este registro para que se inserten en el traslado de esta [e]scriptura, la cual dará acabada para diez y nueve de el mes de marzo de el año que viene de seiscientos y noventa y tres. Y toda puesta en perfección, según la planta y condiciones, sin faltar cosa ninguna de ellas. Por todo lo cual se le han de dar y entregar los dichos un mil ciento setenta y cinco pesos en esta manera: los cuatrocientos pesos de ellos que recibe en mi presencia y de los testigos, de cuyo entrego y recibo yo, el escribano, doy fe, quedaron en poder de el otorgante, realmente y con efecto. Y así lo confiesa y otorga carta de pago en forma de éstos, y los cuatrocientos, para veinte y dos de este presente mes de diciembre y año de la fecha. Y los trescientos y setenta y cinco pesos restantes, cumplimiento a dichos un mil ciento y setenta y cinco pesos, para primero día de dicho mes de marzo de dicho año de noventa y tres [dice "sesenta y tres"].

Y por defecto de no dar acabada dicha obra, pueda el dicho capitán concertarse con otro cualquiera maestro, y por lo más que le costare de el precio referido, se lo ha de pagar el dicho maestro, con más lo que hubiere recebido y los daños y menoscabos que sobre ello se le siguieren, y las costas, y todo en reales y con salario de dos pesos de oro de minas hasta las reales pagas.

Y estando presente el dicho capitán Pedro de Ledezma, ace[p]tó esta [e]scriptura y se obligó a entregar a el dicho Cristóbal de Medina Vargas los dichos setecientos y setenta y cinco pesos a los plazos que se refieren en esta [e]scriptura. Y a ello, ambas partes, cada una por lo que le toca, se obligan con sus personas y bienes habidos y por haber, dando poder a las Justicias de Su Majestad,

de cualesquier partes, especial a las de esta Ciudad, Corte y Audiencia real de ella, a cuyo fuero se someten. Renuncian el suyo y la Ley sit conuenerit de iurisdictione y demás de su favor, con la general de el Derecho, para que les apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada. Y lo otorgaron y firmaron, siendo testigos Ramón de Espinosa, escribano real, Nicolás de Piedra y Francisco de Marchena, vecinos de México.

Pedro de Ledezma  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina  
[rúbrica]

Ante mí

Diego de Marchena  
Escribano Real  
[rúbrica]

Derechos: cuatro pesos. Doy fe.

AN (Notario Diego de Marchena: 10. de diciembre de 1692, s/f).

Dato publicado por Mina Ramírez y Guillermo Luckie en: Catálogo de Documentos de Arte. Archivo de Notarías de la ciudad de México. Protocolos I, 16.

Versión paleográfica de Raquel Pineda.

## DOCUMENTO NUMERO 63

[Memoria y condiciones presentadas por Cristóbal de Medina para construir una celda en el convento de San Bernardo. 18 de diciembre de 1692].

Memoria y condiciones de la fábrica y celda que se ha de hacer en el convento de Señor San Bernardo, en el sitio que toca y pertenece a la señora doña Juana de la Rocha, el cual sitio tiene ocho varas que corren de norte a sur, y de oriente a poniente, diez varas. Y en el sitio referido se ha de hacer la dicha celda, que se compone de dos piezas en lo bajo, y en lo alto, sala y recámara, y en el patio su corredorcito. Y escalera de dos idas y bóveda con sus escalones de tenyucas. Y asimismo se ha de formar su cocinita en lo alto, y debajo della, una despensa, y delante de la cocina, la [a]zotehuela, y delante della el corral de gallinas. A la cocina, su fogón y chimenea. La [a]zotehuela, su pretil de cal y canto, y en él su tinajera.

Los cimientos de toda ella han de llevar una vara de jondo, estacados con estacas de cedro; los de las paredes maestras han de llevar a tres cuartas de ancho, y las divisiones de una tercia de grueso. Y asimismo, ha de tener el primer suelo, de alto, desde el cimiento hasta las maderas, cuatro varas, en que se incluye la solera, y ha de ir techado de vigas de a siete varas, y de una viga a otra ha de tener una cuarta con sus tablas de Suchimilco. En los suelos bajos ha de ir raspado el ladrillo.

A esto se sigue el techo alto que ha de tener desde el enladrillado hasta la solera, cuatro varas y asimismo techado con vigas de a siete varas, labradas y acanaladas. La cocina en tres varas de alto, porque no oscurezca el corral, y va techada con cuarterones en lo alto y bajo. Y asimismo la [a]zotehuela, con cuarterones. Y todo ello enladrillado. Y el patio, entenayucado. Las dos piezas entabladas con estapalucas sobre sus soleras. Y sus zoclos de cal y canto.

Y todo ello encalado y blanqueado y con sus cenefas de almagre, bruñidas. Sus puertas y ventanas de ayacahuite, mandadas a hacer, y las de abajo, clavadizas, echándole a las puertas sus llaves y a las ventanas sus alda[bas]. El corredor ha de llevar sus arquillos de ladrillo en lugar de barandilla. Todo ello fabricado de buenas mezclas. Y tres varas en alto ha de ser de piedra dura, por el tequesquite, y de allí para arriba, tezontle.

Y para todo ello he de poner los precisos materiales de piedra, cal, arena y maderas, oficiales y peones y sobrestante, hasta darla fenecida y acabada, que será dentro de cuatro meses que se contarán desde primero de enero deste próximo año de noventa y tres, por el precio de un mil y cuatrocientos pesos, los ochocientos de contado y los seiscientos se me han de dar para primero de marzo, para con ello fenecer la dicha obra para fines de abril, según y como llevo referido.

Y son fechas en diez y ocho de diciembre deste año de mil seiscientos y noventa y dos.

Doña Juana de la Rocha Ulloa  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

AN (Notario Diego de Marchena: 20 de diciembre de 1692, lib. 2538, s/l).

Dato publicado por Mina Ramírez y Guillermo Luckie en: Catálogos de Documentos de Arte. Archivo de Notarias de la ciudad de México. Protocolos I, 16.

Versión paleográfica de Raquel Pineda.



## DOCUMENTO NUMERO 64

[Escritura de concierto otorgada por Cristóbal de Medina para construir una celda en el convento de San Bernardo. 20 de diciembre de 1692].

[Al margen superior izquierdo]  
Concierto y obligación.  
Fecha para Cristóbal de Medina Vargas.  
[rúbrica]

En la ciudad de México, a veinte días del mes de diciembre de mil seiscientos y noventa y dos años, ante mí, el escribano y testigos, parecieron de la una parte Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de el arte de arquitectura y del Real Palacio desta dicha ciudad, y de la otra, doña Juana de la Rocha, viuda de don Juan de [v.] Lifona, vecino desta dicha ciudad, y dijeron que, por cuanto están convenidos, como por la presente se convienen y concertan, en que el dicho maestro le haya de hacer en un sitio que está en el convento de religiosas de el Dulcísimo Nombre de María y San Bernardo, que tiene ocho varas que corren de norte a sur, y de oriente a poniente diez varas. Y fabricar en él una celda para la madre Josefa Rosa de San Fernando, religiosa novicia de dicho convento, su hija de la susodicha, para lo cual hizo las condiciones y calidades que dicha obra ha de tener, que demostró a la dicha doña Juana de la Rocha, y planta, que se contentó con ella. Y se concertó la obra en un mil cuatrocientos pesos, que se han de dar y pagar en la forma que abajo se referirá. En todo lo cual [con]vinieron con que se otorgue [e]scriptura de obligación en forma. En cuya conformidad, y poniéndolo en efecto en la mejor vía y forma que en Derecho lugar haya, el dicho Cristóbal de Medina Vargas se obliga a hacer la dicha celda, según y como se conviene en la dicha memoria de condiciones que se me entrega a mí, el presente escribano, para que se ponga por principio desta [e]scriptura y quede firmada de ambos otorgantes, sin faltar en cosa ninguna della. La cual ha de dar acabada y puesta en toda perfección para fin del mes de abril de el año que viene de seiscientos noventa y tres. Y por toda ella se le han de dar un mil y cuatrocientos pesos: los ochocientos que recibe en mi presencia y de los testigos, de cuyo entrego y recibo yo, el escribano, doy fe quedaron en poder del otorgante realmente y con efecto. Y así lo confiesa y otorga carta de pago de ellos en forma, y los seiscientos restantes, cumplimiento a dicha cantidad, que se han de dar y entregar para primero día del mes de marzo que viene, de dicho año de noventa y tres. Y por defecto de no dar acabada dicha celda y puesta en toda perfección para el plazo referido, pueda la dicha doña Juana de la Rocha concertarse con otro maestro y por lo más que le costare del precio que va referido, se lo ha de pagar el dicho Cristóbal de Medina Vargas, con más las costas, daños y menoscabos que sobre salarios de la cobranza, a razón de dos pesos de oro de minas que gane en cada un día la persona que fuere a ella, de los que se ocupare en idas, estadas y vueltas a esta ciudad, hasta la real paga, cuyos salarios pagará como la suerte principal, diferido en el juramento simple de la tal persona. Y la dicha doña Juana de la Rocha aceptó esta [e]scriptura como en ella se contiene y se obligó a dar y entregar al dicho Cristóbal de Medina Vargas los dichos seiscientos pesos de resto

de la dicha obra para el dicho día primero de marzo de dicho año que viene de noventa y tres, en reales, bien y llanamente, sin pleito alguno.

Para lo cual ambas partes, cada una por lo que le toca, se obligan, con su persona y bienes, habidos y por haber. Dan poder a las Justicias de Su Majestad de cualesquier parte, especial a las desta Ciudad, Corte y Audiencia Real de ella, a cuyo fuero se someten, renuncian el suyo y la Ley sit convenerit de jurisdictione, las demás de su favor y la general del Derecho, para que a ello les apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada. Y la dicha doña Juana de [la] Rocha renunció las leyes de los emperadores Justiniano, Beleciano, senatur consultur, leyes de Toro, Madrid y partidas, y las demás favorables a las mujeres, de cuyo efecto fue avisada por el presente escribano, y como entendida de ellas, las renuncia para no se aprovechar de su remedio de manera alguna. Y así lo otorgaron y firmaron. A los cuales yo, el escribano, doy fe que conozco, siendo testigos Simón de Haro, de Menores Ordenes, Juan de Grijalva y Marcos Rivas, vecinos de México.

Doña Juana de la Rocha Ulloa  
[rúbrica]

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Ante mí

Diego de Marchena  
Escribano Real  
[rúbrica]

AN (Notario Diego de Marchena: 20 de diciembre de 1692, lib. 2538, s/f).

Dato publicado por Mina Ramírez y Guillermo Luckie en: Catálogo de Documentos de Arte. Archivo de Notarias de la ciudad de México. Protocolos I, 16.

Versión paleográfica de Raquel Pineda.

**DOCUMENTO NUMERO 65**

[Acta de Cabildo en la que se da cuenta de habersele concedido el nombramiento de Alarife Mayor de la ciudad de México a Cristóbal de Medina. 2 de enero de 1693].

Alarife Mayor de la Ciudad: Cristóbal de Medina Vargas, y por su ausencia o enfermedad o otro impedimento, Antonio Mejía.

AACdM (Actas de Cabildo, originales, lib. 32, 2 de enero de 1693, fol. 59 vto.).  
Documento localizado por Martha Fernández.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 66

[Reconocimiento de un sitio en el convento de la Concepción para construir una celda, realizado por Cristóbal de Medina y Juan de Cepeda. 16 de diciembre de 1697].

Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor del arte de arquitectura por Su Majestad de todas las Provincias de la Nueva España, de la fábrica de la Santa Iglesia Catedral y Real Palacio, y asimismo Juan de Cepeda Vargas, maestro del dicho arte, decimos que habiendo sido nombrados por parte del señor don Antonio Nonciváis y Anaya, canónigo desta Santa Iglesia, juez provisor y vicario general deste arzobispado para efecto de ver y reconocer una celda que se trata de hacer en el convento de la Concepción desta ciudad de México a el linde de otra que pertenece a la madre María de San Antonio, religiosa del dicho convento, y que si acabada la dicha celda será de algún perjuicio o embarazo, quitando las luces a la celda de la madre María de San Antonio, para cuyo efecto entramos en el dicho convento en compañía del señor provisor y de Bernardino de Amezaga, notario público, y puestos en la parte y lugar [en] que se pretende hacer la dicha celda, se reconoció estar la celda de la madre María de San Antonio formada las espaldas a el oriente y otro cuarto de oriente a poniente con las vistas a el norte, y la celda que se trata de hacer es a la parte del norte y su vivienda de oriente a poniente. Y según su planta quedará tres varas apartada de la última pared de la madre María de San Antonio y sus paredes, según proporción, no han de subir tan altas que por esta parte impidan las luces a la dicha celda, antes sí la celda que se labrare no quedará tan ilustre como pudiera por estar delante de sí la de la madre María de San Antonio, tapándole en algún modo las luces del medio día. Demás desto, le quedan a la madre María doce varas de patio claro entre el cuarto y celda que se ha de hacer, que con menos varas de patio experimentan bastante claridad en la casa que fabricamos. Y que así en esto como en otra cosa alguna no se le perjudica a la celda de la madre María de San Antonio. Y esto es lo que hallamos a nuestro leal saber y entender. Y así lo juramos por Dios Nuestro Señor y la Santísima Cruz, en forma de Derecho. Y lo firmamos en diez y seis de diciembre de mil seiscientos y noventa y siete años.

Cristóbal de Medina Vargas  
[rúbrica]

Juan de Cepeda  
[rúbrica]

AGN (Bienes Nacionales: 377, exp. 1).  
Documento localizado por Mina Ramírez.  
Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 67

[Traslado de una escritura de concierto otorgada por Cristóbal de Medina para concluir la construcción de la capilla del Santo Calvario en la ciudad de México. 16 de diciembre de 1698].

[Carátula del legajo]

Legajo 3o.

Contiene veinte y una escrituras extractadas en el Inventario General, y nueve inútiles sin extracto, todas bajo el número 22. Años, desde 1649 hasta el de 1767.

[Portada del documento]

3a. Orden. 1698.

Escritura otorgada por Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor de arquitectura, para el fenecimiento de la última ermita del Santo Calvario de esta ciudad.

Inútil.

Legajo 3o. \_\_\_\_\_ N. 22.

Sea notorio como yo, Cristóbal de Medina Vargas, maestro mayor del arte de arquitectura en esta ciudad y vecino de ella, digo que por cuanto la Venerable Orden Tercera de Nuestro Seráfico Padre San Francisco de esta ciudad, goza y posee el patronato de el Santo Calvario de ella y ha estado entendiendo en la fábrica de la última ermita, a la cual le falta para su fenecimiento la portada principal y hacer una bóveda, y en dicha portada su arquitrabe, friso y cornisa, sobre cuyos miembros cae su frontis y lámina de medio relieve con un Santo Cricifijo con los dos Ladrones, su guarnición o recuadro, cornisa, remate, sus dos guardapolvos a los lados; todo lo referido de piedra de cantería de los Remedios, acompañado hasta rematar y acompañar la altura de los pretilos que están comenzados, fenecer dicha bóveda que falta en toda su longitud, de nueve varas, y por la parte de arriba, su hormigón de tezontle, como se halla en las otras bóvedas, dejándole su corriente y poniéndole canales de cantería en cada uno de los estribos, que son diez, y asimismo sus chiflones de plomo, y toda la dicha obra ha de ser de tezontle y mezclas finas, correspondiente a la demás obra de dicha ermita, haciendo los pretilos en contorno de toda ella, de tres cuartas de alto, del grueso conveniente según arte. Y habiéndose conferido en la mesa de juntas de dicha Venerable Tercera Orden el fenecimiento de dicha obra, se determinó la ajustase en cuanto al precio, el bachiller don Pablo Gómez de Cervantes, presbítero, maestro hermano mayor, con quien ajusté el precio de dicha obra en cantidad de un mil y trescientos pesos, según y como y en la forma que va referido, y que se me darían luego seiscientos pesos, y los setecientos según la misma obra los fuere pidiendo, dándola toda ella fenecida y acabada en fin del mes de marzo del año próximo venidero de seiscientos y noventa y nueve. Y poniendo en efecto el otorgar escritura pública en la mejor forma que proceda por Derecho, otorgo que me obligo de hacer en el dicho tiempo la dicha obra y fenecimiento de fábrica, con las condiciones y declaraciones que van mencionadas, por el dicho precio, y con declaración de



que tengo recibidos los seiscientos pesos mencionados, y de que me doy por entregado a mi voluntad, sobre que renuncio la excepción de pecunia, leyes de el entrego y su prueba como en ella se contiene, y por de no dar [tachado: acabada] fenecida y acabada dicha fábrica para el dicho tiempo, pueda la dicha Venerable Orden Tercera nombrar un maestro que la fenezca y acabe, y por lo que más gastare, ejercutarme como por deuda líquida de plazo cumplido, diferido todo lo que se requiera a prueba de su simple juramento, sin otro alguno, de que desde luego le relevo. Y exhibo ante el presente escribano la montea de la portada de dicha ermita, la cual rubrico. Y guardaré, cumpliré y ejecutaré esta escritura bien y llanamente, sin contienda de juicio y con las costas de la cobranza y salario de dos pesos de oro de minas que gane en cada un día la persona que a ella fuere de todos los que se ocupare en idas, estadas y vueltas, hasta la real paga que haré de dichos salarios y costas, como los de la suerte principal, diferido su monto en el juramento simple del cobrador, sin otra prueba, de que desde luego le relevo. Y ha de quedar dicha obra y su fenecimiento a entera satisfac[c]ción del dicho maestro hermano mayor de dicha Tercera Orden, para cuyo cumplimiento obligo mi persona y bienes, habidos y por haber, y con ellos me someto al fuero y jurisdicción de las Justicias de Su Majestad, en especial las de esta Ciudad, Corte y Real Audiencia de ella. Renuncio el mio domicilio y vecindad, ley si convenerit, y todas las demás de mi favor y defensa, con la general del Derecho, para que a lo que dicho es me compelan como por sentencia pasada en cosa juzgada. Que es fecha en la ciudad de México, a diez y seis de diciembre de mil seiscientos y noventa y ocho años. Y el otorgante, a quien yo el escribano, doy fe conozco, lo firmó. Testigos: Felipe Muñoz de Castro, José Valerio y Juan de Rojas, vecinos de México. Cristóbal de Medina Vargas. Ante mí, José Muñoz de Castro, escribano Ral y de Povincia.

Sacóse en veinte y dos de diciembre de mil seiscientos y noventa y ocho años y va en tres fojas con ésta; la primera de sello cuarto, y las otras dos, de común. Corregido con su original, a que me remito. [Testaduras]. Y se sacó para la dicha Venerable Tercera Orden, a su pedimento, lo que le toca y para en guarda de su derecho.

En testimonio de verdad, hago mi signo.

José Muñoz de Castro  
Escribano Real y de Provincia  
[rúbrica]

AGN (Bienes Nacionales: 469).

Dato consignado por María del Carmen Olvera Calvo y Ana Eugenia Reyes y Cabañas en: "La importancia de las fuentes documentales..."

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 68

[Libranza que otorgó la Tercera Orden de San Francisco a Cristóbal de Medina, por las obras que estaba realizando en la ermita del Santo Calvario. 7, 14, 21 y 28 de febrero; 7 y 14 de marzo de 1699].

[Al margen superior izquierdo]

Estas cinco partidas y la de la vuelta que están testadas, se dieron por descargo el año de 698, con más cantidad que se gastó en la obra del Santo Calvario, según consta por el libro del maestro hermano mayor, por lo cual las testo y no valen en éste.

Aguirre. [rúbrica].

En 7 del dicho [mes de febrero] pagué por libranza de este día 150 pesos al maestro Cristóbal de Medina Vargas, por cuenta de la obra del Santo Calvario que está haciendo _____	150 pesos
En 14 del dicho, pagué por libranza de este dicho día, 100 pesos al maestro Cristóbal de Medina por cuenta de la obra de la ermita principal del Santo Calvario que está haciendo _____	100 pesos
En 21 de febrero pagué por libranza de este día, 100 pesos al maestro Cristóbal de Medina Vargas, por cuenta de la obra del Santo Calvario _____	100 pesos
En 28 de febrero pagué por libranza de este día, 100 pesos al maestro Cristóbal de Medina, por cuenta de la obra del Santo Calvario _____	100 pesos
En 7 de marzo pagué por libranza de este día, 50 pesos al maestro Cristóbal de Medina, por cuenta de la obra del Santo Calvario _____	50 pesos
Item, pagué en 14 de marzo, 50 pesos al maestro Cristóbal de Medina para el cumplimiento de los <u>1,300</u> pesos en que tenía ajustada la obra de la ermita principal del Santo Calvario _____	50 pesos

AGN (Templos y conventos: caja 9, vol. 58, fol. 34 r.).

Dato publicado por José Luis López Reyes: Catálogos de documentos de Arte. Ramo: Templos y Conventos. Segunda parte, 9.

Versión paleográfica de Martha Fernández.

## DOCUMENTO NUMERO 69

[Declaración de Cristóbal de Medina, Diego Martín de Herrera, Diego Rodríguez y Pedro de Arrieta acerca de las obras que consideraban más necesarias que debían llevarse a cabo en la Catedral de México. 29 de mayo de 1699].

Lo primero, enladrillar tres bóvedas de la nave mayor, que son de a quince varas en cuadro, y otras siete bóvedas de las procesionales de a doce varas en cuadro, que según tenemos regulado costará tres mil seiscientos y cincuenta pesos.

En la parte del poniente, en el intervalo que hay de la capilla de San Miguel a la portada que mira a las casas del marqués del Valle sobre el enrasado de las cuatro capillas, es necesario para el resguardo de las bóvedas y paredes ponerle su cornija de piedra de Chiluca en lonxitud de cuarenta y cuatro varas con su corredor o barandal que le guarnece y acompaña al que hoy se halla puesto a la parte del oriente que uno y otro costarán cuatro mil quinientos y ochenta pesos.

Así mismo, faltan para poner en diferentes partes diez canales de piedra de Chiluca con sus repisas y chiflones de plomo, las cuales costarán quinientos pesos.

En el remate o cúpula [sic] del comborrio es necesario poner la cruz de fierro contra las tempestades y rayos, que será de nueve varas de alto, teniendo los brazos a dos varas cada uno, con sus roleos y ornato necesario que constará seiscientos pesos.

De allí se bajó al cimiterio de la parte del sur, adonde se reconoció faltar a la puerta de en medio los capiteles del último cuerpo, arquitrabe, friso, cornija, frontis y remates. A las dos portadas que están a los lados de la referida, les falta el último cuerpo a cada una, que se compone de banco, columnas y traspilares, con sus basas y capiteles, y en el intervalo de ellas, la ventana o claraboya con su recuadro, su arquitrabe, friso, cornija y remate, y en el macizo o grueso de las dichas dos puertas, dos escaleras embebidas para subir a la nave mayor, todo lo cual costará su fenecimiento, veinte y dos mil pesos.

Así mismo es necesario para el contrapeso y acompañamiento, hacer el primer cuerpo de la torre que ha de estar sobre la capilla de San Miguel, que será acabando primeramente los escalones que faltan el caracol que está en dicha parte, luego levantar el banco al parejo del otro, cinco varas en alto, con su ornato de pilastras y cornijas de piedra de Chiluca y sobre del se formarán los cuatro ángulos que contienen los campaniles, que son todos de veinte y cinco por cada lado, con sus omatos de pilastras, basas, capiteles, alquitrabes [sic], frisos y cornijas, impostas y repisas, con sus cadenas de fierro en los gruesos campaniles, sus tirantes y barretones de lo mismo. Dos bóvedas, una que enrasa en la superficie del banco, quedando hueco entre la de la capilla de San Miguel, y la del dicho banco. Otra en el remate del cuerpo referido de dicha torre, todo lo cual costará cincuenta y dos mil pesos.

Así mismo se reconoció haberse raxado por diferentes partes, nueve bóvedas de las procesionales y cruceros, acaecidos de los temblores continuos que ha habido desde el año de noventa y seis, que será raseando [sic] y acuñándolas por una y otra parte, y su costo de cuatro mil pesos.

De la misma suerte necessitan de rasear y componer otras dos bóvedas de la sacristía, las dos que están en la tras sacristía o salida al patio, que será su costo de un mil pesos.

Así mismo se sigue el claustro que da passo a las oficinas y piezas de la servidumbre de dicha sacristía, el cual falta por enlassar el suelo baxo de tres tramos de que se compone en toda su longitud y latitud, y el empedrado de todo el dicho paño, con sus corrientes y desagües, formando en el medio la pila que es urgentissima para ussar del agua en la iglesia y sacristía, haciéndole su cañería de plomo, todo lo cual tendrá de costo seis mil y quinientos pesos.

Hállanse por acabar tres cuartos que son anexos a las oficinas de los sacristanes, faltánles sus puertas, ventanas, llaves, encalados y envigados, que costarán dos mil pesos.

Todo lo referido es lo que hallamos por más precisso y necessario para el seguro y permanencia, usso y decencia de dicha Santa Iglesia, y habiendo hecho regulación por menor del costo que cada cossa podrá tener, es como llevamos referido, según y como se expresa en las partidas, que todas juntas suman y montan noventa y seis mil ochocientos y treinta pesos.

En que no entran aquellas cosas que apartamos por no ser tan urgentes como las que llevamos referidas, las cuales son el envigado del suelo de toda la iglesia, los dos torreones que se han de hacer sobre la capilla del Santo Cristo y la de San Felipe, la sala del tesoro y el sagrario de los curas, que todas éstas (aunque son necessarias) no son tan precissas, y también por el sumo costo que para ellas tenemos regulado que es cantidad de quatrocientos y cuarenta y dos mil ciento y setenta pesos.

AGI (Audiencia de México: 810).

Documento publicado por: Diego Angulo Iniguez: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, t. I, pp. 171-174.

Versión paleográfica de Diego Angulo.

## GLOSARIO DE TERMINOS

**Acrótera o Acrotera:** "Voz griega, que significa la parte eminente de los edificios, o en las columnas de ellos...También se llama así las estatuas angulares de los edificios. Es voz de la arquitectura" (Diccionario de Autoridades). "Piedra labrada en el vértice o en los extremos del frontón que sirve como ornamento o pedestal a una escultura" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Cualquiera de los pedestales que sirven de remate en los frontones, y sobre los cuales suelen colocarse estatuas". "Cualquiera de los remates adornados de los ángulos de los frontones y por extensión, la cruz que remata en muchas iglesias el piñón o la bóveda del crucero" (Diccionario de la Lengua Española).

**Adarme:** "La décima sexta parte de una onza, o la mitad de un drachma" (Diccionario de Autoridades). "Peso que tiene tres tomines, y equivale a 179 centigramos aproximadamente" (Diccionario de la Lengua Española).

**Alfarjía o Alfargía:** "Madero delgado, que sólo tiene cinco dedos de grueso y siete de ancho, y sirve regularmente para fundar puertas y ventanas" (Diccionario de Autoridades). "Madero de cinco dedos de grueso y siete de tabla". "Madero de sierra, de unos 14 centímetros de tabla y 10 de grueso, que se emplea principalmente para cerco de puertas y ventanas". Madero escuadrado sobre el que se asienta la tablazón, o la labor de lazo ataujerado" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Madero de sierra, por lo común de 14 centímetros de tabla y 10 de canto, sin largo determinado, y que se emplea principalmente para cercos de puertas y ventanas" (Diccionario de la Lengua Española).

**Allanar:** "Poner igual la superficie de un terreno, suelo, u otra cualquiera cosa, dejándola sin embarazo, ni tropiezo" (Diccionario de Autoridades).

**Almagra o Almagre:** "Especie de tierra colorada muy semejante al bol arménico, que sirve para teñir o untar diferentes cosas; como las lanas, las tablas, y los cordeles de que usan los carpinteros para señalar las líneas en los maderos que quieren aserrar" (Diccionario de Autoridades). "Es una tierra colorada con que los aserradores y carpinteros suelen señalar las líneas por donde han de aserrar el madero o tabla" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Oxido rojo de hierro, más o menos arcilloso, abundante en la naturaleza y que suele emplearse en la pintura" (Diccionario de la Lengua Española).

**Arroba:** "Pesa de veinte y cinco libras de a diez y seis onzas cada una" (Diccionario de Autoridades). "Peso de 25 libras, equivalente a 11 kilogramos y 502 gramos". "En Aragón, peso de 36 libras, equivalente a 12 kilogramos y medio". "Medida de líquidos que varía de peso según las provincias y los mismos líquidos" (Diccionario de la Lengua Española).





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Azumbre:** "Cierta medida de cosas líquidas, como agua, vino, vinagre o leche, que es la octava parte de una arroba..." (Diccionario de Autoridades). "Medida de capacidad para líquidos, compuesta de cuatro cuartillos, y equivalente a 2 litros y 16 mililitros" (Diccionario de la Lengua Española).

**Bicha:** "Ciertas figuras de hombres, u de bestias, que se rematan de medio cuerpo abajo, cuando se fingen enteras en otra forma de la que tuvieron al principio, como en follajes, peces, o algún otro animal, según la idea que mejos o más proporcionada parece al pintor o escultor, para mayor adorno de los lugares en que los emplea, que por ordinario suelen ser portadas de casas, grutas de jardines, y en la pintura en los cuadros de arquitectura" (Diccionario de Autoridades). "Figuras, de medio arriba mujeres, con alas, y de medio abajo terminan en pescados, o aves, de que se usa en follajes y otros adomos" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Figura fantástica, en forma de mujer de medio cuerpo arriba y de pez u otro animal en la parte inferior, que entre frutas y follajes se emplea como objeto de ornamentación" (Diccionario de la Lengua Española).

**Blanca:** "Moneda de vellón...se llamó así por la blancura del metal de que se fabricaba...en tiempo del rey don Alfonso XI, tres blancas componían un maravedí de los que entonces se llamaban viejos. Este valor se alteró según la más o menos calidad del vellón de que componían", en 1566 Felipe II ordenó que dos blancas valiesen un maravedí (Diccionario de Autoridades). "Moneda antigua de vellón, que según los tiempos tuvo diferentes valores, y últimamente el de medio maravedí cobreño" (Diccionario de la Lengua Española).

**Bol:** "Voz de la pintura. Es una especie de tierra roja, pegajosa como greda, y colorada, la cual sirve para la última mano que se da a lo que se ha de dorar de bruñido. Haila en España, y se suele traer también de Armenia. Pudo tomar el nombre de la figura, por traficarse en forma de bolos" (Diccionario de Autoridades). "Tierra gredosa colorada que sirve para los últimos aparejos del dorado bruñido" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Arcilla rojiza procedente de Armenia y usada en medicina, en pintura y como aparejo en el arte de dorar" (Diccionario de la Lengua Española).

**Braza:** "Medida de tanta longitud como la que pueden formar los dos brazos de una persona abiertos y extendidos, que comúnmente se regula por seis pies de largo. Viene de la palabra brazo" (Diccionario de Autoridades). "Medida de longitud equivalente a dos varas" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Medida de longitud, generalmente usada en la marina y equivalente a 2 varas o 1,6718 metros" (Diccionario de la Lengua Española).

**Brazada:** "Lo que se puede abarcar y coger entre los brazos: como un haz de leña, hierba u otra cosa" (Diccionario de Autoridades). "Medida que sirve de unidad en la compraventa de mampuestos, y equivale al conjunto de éstos que forme un paralelepípedo de cuatro varas de largo, dos de ancho y una de profundidad; o sea 4.70 metros cúbicos" (Diccionario de la Lengua Española).

**Bruñir:** "Dar lustre y alisar las cosas y metales y todo lo que es capaz de recibir pulimento". "En pintura es sacar lustre a el color con diente de pedernal" (Diccionario de Autoridades). "Vale alisar cualquier metal o mármol que reciba pulimento y por estar la cosa bruñida reverbera la luz en ella y ofusca la vista" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Acicalar, sacar lustre o brillo a una cosa; como metal, piedra, etcétera" (Diccionario de la Lengua Española).

**Camón:** "Madero principal de una armadura de forma curva" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Armazón de cañas o listones con que se forman las bóvedas que llaman encamonadas o fingidas" (Diccionario de la Lengua Española).

**Can:** "Modillón. Extremo de una viga que sobresale del paramento exterior del muro sobre el que se apoya" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Cabeza de una viga del techo interior, que carga en el muro y sobresale al exterior, sosteniendo la corona de la comisa" (Diccionario de la Lengua Española).

**Canes:** "En los edificios llaman así los albañiles a las cabezas de madera u de piedra, en que ponen vigas largas, sobre las cuales arman los suelos. También suelen poner estos canes debajo de las vigas que atraviesan los aposentos y en los balcones y salas para colgar tapicerías, teniendo debajo de ellos garruchuelas pequeñas para subir las latas en que están clavados los paños. Y se llaman canes, porque suelen esculpirse en ellos cabezas de perros" (Diccionario de Autoridades). "...en los edificios, son unas cabezas o de maderos o de piedra, que suelen sobre ellos sentar unas vigas largas, y armar los suelos sobre ellas" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro).

**Canto:** "...pedazo o porción pequeña, que se parte de alguna cosa" (Diccionario de Autoridades). "Dimensión menor de una escuadría". "Trozo de piedra" (Diccionario de la Lengua Española).

**Carga:** "Cierta porción de granos, que en Castilla son cuatro fanegas. Dijose así por ser el peso que regularmente puede llevar una bestia" (Diccionario de Autoridades). "Cierta cantidad de granos, que en unas partes es de cuatro fanegas y en otras de tres" (Diccionario de la Lengua Española).

**Castellano:** "Especie de moneda de oro de valor de 480 maravedís u de 485...en cuyo cuño tenía encima un castillo, y debajo de él una C". "La quincuagésima parte de las en que se divide el marco de oro, que es de ocho onzas, y cada castellano hace ocho tomínes" (Diccionario de Autoridades). "Nombre que se dio vulgarmente a ciertas monedas de oro castellanas de la Edad Media, cuyo valor equivalía a 10 pesetas actuales poco más o menos". "Cincuentava parte del marco de oro, equivalente a ocho tomínes o a 46 decigramos aproximadamente" (Diccionario de la Lengua Española).

**Celemín:** "Medida de granos, semillas y otras cosas que hace la duodécima parte de una fanega, y se divide en cuatro cuartillos" (Diccionario de Autoridades). "Medida de capacidad para áridos, que tiene cuatro cuartillas y equivale en Castilla a 4.625 mililitros aproximadamente". "Medida antigua superficial que en Castilla equivalía a 537 metros cuadrados aproximadamente, espacio de terreno que se consideraba necesario para sembrar un celemín de trigo" (Diccionario de la Lengua Española).

**Cerradura de loba:** "Aquella en que los dientes de las guardas son semejantes a los del lobo" (Diccionario de la Lengua Española).

**Cetís:** "Moneda menuda que pasaba en Galicia y valía la sexta parte de un maravedí" (Diccionario de Autoridades). "Moneda antigua portuguesa, que tuvo curso en Galicia y valía la sexta parte de un maravedí de plata" (Diccionario de la Lengua Española).

**Ciborio:** "Baldaquino que corona un altar o tabernáculo en los primitivos templos cristianos" (Diccionario de la Lengua Española).

**Comborio o cimborrio:** "El cuerpo que carga sobre la linternilla de la media naranja, que es el barron, u aguja vestida de pizarra para poner el último remate. Algunos dicen cimborrio" (Diccionario de Autoridades). "Torre o cuerpo saliente al exterior que se alza sobre el centro de la iglesia donde se juntan la nave mayor y el crucero. Arranca sobre planta cuadrada y al interior se suele disponer como cúpula; al exterior generalmente tiene apariencia de torre. Es un elemento típico español" (Fernando García Salinero: Léxico de alarife de los Siglos de Oro). "Cuerpo cilindrico que

sirve de base a la cúpula y descansa inmediatamente sobre arcos torales". "Cúpula, bóveda semiesférica que cubre el edificio o parte de él" (Diccionario de la Lengua Española).

**Cornadillo:** "...de comado. Usase regularmente de este término en sentido metafórico, en la frase poner o emplear su cornadillo, para expresar que alguno contribuye con medios u diligencias para el logro de algún fin" (Diccionario de Autoridades).

**Cornado:** "Moneda de baja ley, que mandó batir el rey don Alonso el Onceno el año de 1331 para remediar la falta de dinero, carestía y falta de mantenimientos, habiendo cesado el trato y comercio, por haber adulterado la moneda. Dijose cornado, por una corona que tenía esculpida: y tres comados valían una blanca, y un real constaba de ducientos y cuatro cornados...El maravedí de que ahora se usa [1722] vale seis cornados, que parecen iguales a los cetis...Pocos años ha, se daba a un pobre un comado de limosna, que era una de ducientos y cuatro partes en que se dividía un real" (Diccionario de Autoridades). "Moneda antigua de cobre con una cuarta parte de plata, que tenía grabada una corona, y corrió en tiempos del rey don Sancho IV de Castilla y de sus sucesores hasta los Reyes Católicos. Los más antiguos equivalían a un cuarto y un maravedí, y a menos de la mitad los más modernos" (Diccionario de la Lengua Española).

**Cuarterón o Quarterón:** "La cuarta parte de cualquier cosa que se puede dividir o partir". "Se toma ordinaria y regularmente por cuarta parte de una libra" (Diccionario de Autoridades). "Cada una de las divisiones que suelen hacer interior y exteriormente en las cúpulas por medio de fajas" [Pero de manera ortogonal] (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Cada una de las cuatro partes en que se divide un todo". "Cuarta parte de una libra". "Puertecitlla de algunas ventanas" [postigo]. "Cada uno de los cuadros que hay entre los peñazos de las puertas y ventanas" (Diccionario de la Lengua Española).

**Cuartillo:** "Medida de capacidad para áridos, cuarta parte de un calemín, equivalente a 1.156 mililitros aproximadamente". "Medida de líquidos, cuarta parte de una azumbre, equivalente a 504 mililitros". "Cuarta parte de un real". "Moneda de vellón ligada con plata, que mandó labrar el rey Enrique IV de Castilla, y valía la cuarta parte de un real, o sea ocho maravedís y medio" (Diccionario de la Lengua Española).

**Cuartón o Quartón:** "Madero grueso, que sirve para fábricas y otras cosas, y tiene diez y seis pies de largo y nueve dedos de tabla y siete de canto" (Diccionario de Autoridades). "La cuarta parte de una viga que se asierra a lo largo en cuatro piezas". "Especie de escuadría de mayor alfarjía" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Madero que resulta de aserrar longitudinalmente en cruz una pieza enteriza, en Madrid suele tener 16 pies de largo, 9 dedos de tabla y 7 de canto". "Madero cortado al hilo" (Diccionario de la Lengua Española).

**Chimenea francesa:** "La que se hace sólo para calentarse y se guarnece con un marco y una repisa en la parte superior, en donde suelen ponerse relojes y objetos de adorno" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro).

**Dedo:** "En las medidas es una de las cuarenta y ocho partes en que se divide una vara castellana" (Diccionario de Autoridades). "Medida de longitud, duodécima parte del palmo, que escasamente equivale a 18 milímetros" (Diccionario de la Lengua Española).

**Dracma o Drachma:** "Cierta peso o medida que contiene tres escrúpulos, y está reputada por la octava parte de una onza" (Diccionario de Autoridades). "Octava parte de una onza, equivalente a tres escrúpulos, o sea 3.594 miligramos" (Diccionario de la Lengua Española).

**Edículo:** "Edificio pequeño". "Templete que sirve de tabernáculo, relicario, etcétera" (Diccionario de la Lengua Española).

**Encamonado (a):** "Hecho con camones, armazones de cañas o listones. Bóveda encamonada" (Diccionario de la Lengua Española).

**Enfoscar:** "Obscurecer, privar de luz y claridad". "Tapar los mechinales y otros agujeros que quedan en una pared después de labrada". "Guarnecer de mortero un muro" (Diccionario de la Lengua Española).

**Enfoscado:** "...cubrir, oscurecer..." (Fernando García Salinero: Léxico de los alarifes de los Siglos de Oro). "Operación de enfoscar un muro". "Capa de mortero con que está guarnecido un muro" (Diccionario de la Lengua Española).

**Enlucir:** "Blanquear las paredes, dándolas con paños que llaman de yeso, para que queden limpias" (Diccionario de Autoridades). "La capa última de mezcla que se da a la pared para que presente una superficie unida y tersa" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Poner una capa de yeso o mezcla a las paredes, techos o fachadas en los edificios" (Diccionario de la Lengua Española).

**Enripiar:** "Echar o poner ripio en un hueco" (Diccionario de la Lengua Española). Véase: Ripiar.

**Escarpia:** "Especie de clavo grande, de cuya parte superior sale hacia lo alto una espiga pequeña o punta, en que se pueda asegurar y afirmar lo que en ella se pone" (Diccionario de Autoridades). "Clavo acodado en la cabeza" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Clavo con cabeza acodillada, que sirve para sujetar lo que se cuelga" (Diccionario de la Lengua Española).

**Escarpiar:** "Clavar escarpías, de cuyo nombre se forma" (Diccionario de Autoridades). "Clavar con escarpías" (Diccionario de la Lengua Española).

**Escrúpulo:** "...cierto peso pequeño, cuya cantidad se reputa por la tercera parte de una drachma, y la vigésima cuarta parte de una onza..." (Diccionario de Autoridades). "Peso antiguo, equivalente a 24 granos, o sea 1.198 miligramos" (Diccionario de la Lengua Española).

**Escuadrar:** "Labrar o disponer un objeto de modo que sus caras planas formen entre sí ángulos rectos" (Diccionario de la Lengua Española).

**Escuadría:** "Las dos dimensiones de la sección transversal de una pieza de madera que está o ha de ser labrada a escuadra" (Diccionario de la Lengua Española).

**Enterizo (a):** "Entero. De una sola pieza" (Diccionario de la Lengua Española).

**Fanega:** "Medida de granos y otras semillas que contiene doce celemines, y es la cuarta parte de lo que en Castilla llaman una carga de trigo, porque cubriendo en ella cerca de cuatro arrobas de trigo,



puede llevar un macho cuatro fanegas" (Diccionario de Autoridades). "Medida de capacidad para áridos, según el marco de Castilla, tiene 12 celemines y equivale a 55 litros y medio; pero esta medida es muy variable según las diversas regiones de España" (Diccionario de la Lengua Española).

**Garrucha:** "...carrillo u polea: hay diferentes especies de garruchas, según el número de rodajas de que componen..." (Diccionario de Autoridades). "Polea. Aparato utilizado para levantar pesos o para cambiar la dirección de las fuerzas" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Polea" (Diccionario de la Lengua Española).

**Grano:** "Peso perteneciente al oro y la plata, cuyo marco, que es ocho onzas, dividen los plateros el de oro en cincuenta castellanos, cada castellano en ocho tomines, y cada tomín en doce granos; y el de plata en ocho onzas, cada onza en ocho ochavas, y cada ochava en setenta y cinco granos, y por consecuencia uno y otro marco en cuatro mil y ochocientos granos" (Diccionario de Autoridades). "Dozava parte del tomín, equivalente a 48 miligramos" (Diccionario de la Lengua Española).

**Greda:** "Especie de tierra blanca y pegajosa, que comúnmente sirve para batanar y lavar los paños y tejidos de lana, por sacar las manchas de las ropas, aclarar el vino y otros usos" (Diccionario de Autoridades). "Es cierto género de tierra pingue y untosa, que comúnmente sirve para batanar con ella los paños con que los jabonan y tupen" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Arcilla arenosa, por lo común de color blanco azulado, que se usa principalmente para desengrasar los paños y quitar manchas" (Diccionario de la Lengua Española).

**Guarda:** "En las cerraduras son aquellos hierros figurados que tienen dentro de sí, que impiden pasar las llaves para correr el pestillo; y al contrario en las llaves se llaman guardas aquellos huecos por donde pasan los hierros figurados de la cerradura, con que la llave mueve el pestillo" (Diccionario de Autoridades). "...en las cerraduras, rodete que impide pasar la llave para correr el pestillo". "...en las cerraduras, por las que pasa la llave, para guardar que no entre otra que la propia" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "En las cerraduras, el rodete o hierro que impide pasar la llave para correr el pestillo, y en las llaves, la rodaplancha o hueco que hay en el paletón por donde pasa el rodete" (Diccionario de la Lengua Española).

**Guijarro:** "Piedra lisa y casi redonda, que regularmente se arroja con la mano, o se dispara con honda" (Diccionario de Autoridades). "Pequeño canto rodado" (Diccionario de la Lengua Española).

**Harneruelo:** "El paño horizontal que forma el centro de los techos labrados" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Paño horizontal que forma el centro de la mayor parte de los techos de madera labrada o alfarjes" (Diccionario de la Lengua Española).

**Hechizo:** "Lo que está hecho a propósito y con fin particular" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro).

**Hexapeda o Hexápeda:** "Medida que consta de seis pies...Es voz griega, que significa seis pies..." (Diccionario de Autoridades). "Antigua medida de seis pies" (Diccionario de la Lengua Española).

**Jalocote:** "Pino real, conocido también por ocote...La madera, el mejor pino, es usada en carpintería, con preferencia el oyamel..." (Francisco J. Santamaría: Diccionario de Mejicanismos).

**Lata:** "Los palos sin pulir, y como se cortan de los árboles, que sirven para formar las techumbres y mantenerlas, atravesando o tejiendo en ellos otras ramas más delgadas, sobre las cuales se colocan

las tejas" (Diccionario de Autoridades). "Tabla delgada sobre la cual se aseguran las tejas". "Madero, por lo común en rollo y sin pulir, de menor tamaño que el cuartón" (Diccionario de la Lengua Española).

Legua: "Medida de tierra, cuya magnitud es muy varia entre las Naciones. De las leguas españolas entran diecisiete y media en un grado de círculo máximo de tierra, y cada una es lo que regularmente se anda en una hora" (Diccionario de Autoridades). "Medida itineraria que en España es de 20.000 pies o 6.666 varas y dos tercias, equivalente a 5.572 metros y 7 decímetros" (Diccionario de la Lengua Española).

Libra: "Pesa que comúnmente consta de diez y seis onzas; aunque éstas se verán a más o menos, según el uso de la tierra..." "Se llama también la medida con que se venden algunas cosas líquidas: como el aceite. Divídese en cuatro cuarterones, que es lo mismo que diez y seis onzas" (Diccionario de Autoridades). "Peso antiguo de Castilla, dividido en 16 onzas y equivalente a 460 gramos. En Aragón, Baleares, Cataluña y Valencia tenía 12 onzas, 17 en las Provincias Vascongadas y 20 en Galicia, y además las onzas eran desiguales, según los pueblos". "Medida de capacidad, que contiene una libra de un líquido" (Diccionario de la Lengua Española).

Lima: "Angulo diedro que forman dos faldones de armadura en su encuentro y también las cubiertas que sobre ellas insisten, sean de tejas, pizarras o metálicas". "Pieza que forma la esquina o arista de dos paños contiguos sobre la que se clavan las péndolas" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Madero que se coloca en el ángulo diedro que forman dos vertientes o faldones de una cubierta, y en el cual se apoyan los pares cortos de la armadura". Tesa: "Este mismo ángulo cuando es saliente" (Diccionario de la Lengua Española).

Lonja: "El sitio público, donde suelen juntarse los mercaderes y comerciantes, para tratar de sus tratos y comercios. Sale del Latino *Longus, a, um*, por ser siempre espaciosas y prolongadas..." "Se llama también la tienda donde se vende cacao, azúcar, especias y otros géneros..." "Se llama también el atrio algo levantado de la calle, que suele haber en algunas iglesias" (Diccionario de Autoridades). "Atrio algo levantado del piso de las calles a que regularmente salen las puertas de los templos y otros edificios" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Edificio público donde se juntan mercaderes y comerciantes para sus tratos y comercios". "En las casas de esquila, almacén donde se coloca la pila de lana". "Tienda donde se vende cacao, azúcar y otros géneros". "Atrio algo levantado del piso de las calles, a que regularmente salen las puertas de los templos y otros edificios" (Diccionario de la Lengua Española).

Llana: "Plancha de hierro de seis dedos de ancho, poco más o menos, y de una cuarta de largo, formada en arco por la punta, y cuadrada por el remate, con una manija en forma de asa. Sirve a los albañiles para tender o allanar el yeso o cal, de donde tomó el nombre" (Diccionario de Autoridades). "Plancha de hierro de seis dedos de ancho y un palmo de largo, con una manija de madera en forma de asa, para tender y allanar el yeso" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Herramienta compuesta de una plancha de hierro o acero y una manija o una asa, de que usan los albañiles para extender y allanar el yeso o la argamasa". "Dar de llana: Pasarla por encima del yeso o la argamasa para extenderlos sobre un paramento" (Diccionario de la Lengua Española).

Llave de loba: "La correspondiente a la cerradura de loba" (Diccionario de la Lengua Española).

Maravedí: "Moneda antigua española, que unas veces se ha entendido por cierta y determinada, real y efectiva moneda, y otras por número u cantidad de ellas. Según las variaciones de los tiempos en la

estimación del marco de plata, han tenido diversos valores, como también por sus diferentes calidades y metal..." "Moneda de cobre que ha corrido en España con diversos valores, en lo antiguo y en lo moderno, motivado de las alzas y bajas de la moneda de vellón. El que hoy tiene [1732] es la trigésima cuarta parte del real desta moneda, y se hallan en especie muy pocos, sino es en los Reinos de Andalucía, particularmente en Granada" (Diccionario de Autoridades). "Moneda española, efectiva unas veces y otras imaginaria, que ha tenido diferentes valores y calificativos. El que últimamente corrió era de cobre y valía la trigésima cuarta parte del real de vellón" (Diccionario de la Lengua Española).

**Marco:** "Peso que es la mitad de una libra. Usase en el oro y la plata: el de oro se divide en cincuenta castellanos, cada castellano en ocho tomines, y cada tomin en doce granos: el de la plata se divide en ocho onzas, cada onza en ocho ochavas, y cada ochava en setenta y cinco granos" (Diccionario de Autoridades). "Peso de media libra o 230 granos, que ha venido usándose para el oro y la plata. El de oro se dividía en 50 castellanos y el de plata en ocho onzas" (Diccionario de la Lengua Española).

**Mechinal:** "El vacío o hueco que dejan en las paredes los que fabrican algún edificio, para poner después en ellos los cuarterones o tirantes para hacer los andamios" (Diccionario de Autoridades). "Agujero cuadrado que se deja en las paredes cuando se fabrica un edificio, para meter en él un palo horizontal del andamio" (Diccionario de la Lengua Española).

**Modillón:** "Parte de la cornisa en el orden corintio y compuesto, que le sirve de adorno, pareciendo que la sostiene. Tiene por lo regular la figura de una S demasadamente corva y vuelta al revés" (Diccionario de Autoridades). "Resalto en forma de ménsula con que se adorna el vuelo de una cornisa por la parte inferior" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Miembro voladizo sobre que asienta una cornisa o alero o bien los extremos de un dintel" (Diccionario de la Lengua Española).

**Mortero:** "...la mezcla amasada de cal y arena" (Diccionario de Autoridades). "Mezcla. Conglomerado formado por agua, arena y otra adición" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Argamasa o mezcla" (Diccionario de la Lengua Española).

**Onza:** "Se toma ordinariamente por una de las partes en que se divide la libra, que por lo regular es en Castilla de 16 onzas, aunque en algunos parajes suele ser de 12, de 20, de 36, etcétera. La onza se divide en 8 drachmas u 16 adarmes" (Diccionario de Autoridades). "La duodécima parte del as o libra romana, y por extensión, cada una de las doce partes en que dividieron los antiguos cualquier unidad" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Peso que consta de 16 adarmes y equivales a 287 decigramos. Es una de las 16 partes iguales del peso de la libra, y la del marco de plata se divide en ocho ochavas". "Duodécima parte del as o libra romana". "Por extensión duodécima parte de varias medidas antiguas" (Diccionario de la Lengua Española).

**Oyamel:** "Arbol mejicano de la familia de las coníferas...La madera blanca se emplea en obras de carpintería...Es propio de las tierras altas de la región fría, en la altiplanicie. Llámase también jalocote, pinabeto, hullame, axoyate" (Francisco J. Santamaría: Diccionario de Mejianismos).

**Palmo:** "Medida que se usa en dos maneras. La primera consta de la distancia que ha desde la punta del dedo pólce de la mano, hasta el extremo del meñique, abierta y extendida. La segunda es la distancia de los cuatro dedos, desde el índice al meñique puestos unos sobre otros" (Diccionario de Autoridades). "Medida antigua para longitudes pequeñas" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Medida de longitud, cuarta parte de la vara, dividida en 12 partes

iguales o dedos, equivalente a unos 21 centímetros, y se supone que es el largo de la mano de un hombre abierta y extendida desde el extremo del pulgar hasta el del meñique" (Diccionario de la Lengua Española).

**Péndola o Pendola:** "Cualquiera de los maderos de un faldón de armadura que van desde la solera a la lima tesa". **Pendolas:** "Los pares de los ángulos que terminan en la lima sin llegar al hameruelo". **Pendola o Pendolón:** "Tirante vertical que suspende, junto con otro u otros, un elemento de otro superior" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Cualquiera de los maderos de un faldón de armadura que van desde la solera a la lima tesa". "Cualquiera de las varillas verticales que sostienen el piso de un puente colgante o tienen oficio parecido en otras obras" (Diccionario de la Lengua Española).

**Peso:** "Moneda castellana de plata del peso de una onza. Su valor es ocho reales de plata, y los que por nueva Pragmática valen diez, los llaman para distinguirlos, pesos gruesos..." (Diccionario de Autoridades).

**Pie:** "Especie de medida muy usada en las más partes, pero desigual en unas, respecto de otras. El pie de Castilla es la tercera parte de la vara... Tomóse la semejanza del pie del hombro..." (Diccionario de Autoridades). "Especie de medida muy usada en las más partes, pero desigual en unas, respecto de otras. El pie de Castilla es la tercera parte de la vara..." (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Medida de longitud usada en muchos países, aunque con varia dimensión". "El pie de Castilla, tercera parte de la vara, se divide en doce pulgadas y equivale aproximadamente a 28 centímetros" (Diccionario de la Lengua Española).

**Pizarra:** "Especie de piedra, que se divide en unas como hojas delgadas, de las cuales se sirven comúnmente en lugar de tejas, para cubrir los chapiteles de las torres, medias naranjas y tejados" (Diccionario de Autoridades y Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Roca homogénea, de grano muy fino, comúnmente de color negro azulado, opaca, tenaz, y que se divide con facilidad en hojas planas y delgadas... Se usa en las construcciones, principalmente para cubiertas y solados" (Diccionario de la Lengua Española).

**Plana:** "La llana de que se sirven los albañiles para enlucir y blanquear las paredes..." (Diccionario de Autoridades). "Instrumento del murador, o del albañil para allanar con ella la cal y el yeso" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Llana de albañil" (Diccionario de la Lengua Española).

**Portañola:** "Las troneras por donde en los navíos salen las bocas de las piezas de artillería" (Diccionario de Autoridades). "Cañonera, tronera" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro).

**Quintal:** "El peso de cien libras, o cuatro arrobas, aunque en algunas parte varia..." "Significa también la quinta parte de ciento" (Diccionario de Autoridades). "Peso de cien libras, o sea de 4 arrobas, equivalente en Castilla a 46 kilogramos, aproximadamente" (Diccionario de la Lengua Española).

**Rafa:** "La fuerza de cal y ladrillo o piedra, que se pone entre tapia y tapia, para la seguridad de la pared, o para reparar la quiebra, o hendidura que padece" (Diccionario de Autoridades). "Costura" (Fernando García Salinero: Léxico de alarife de los Siglos de Oro). "Macho que se erige en una pared para reforzarla o reparar una grieta" (Diccionario de la Lengua Española).



**Rafear:** "Hacer, asegurar con rafas un edificio" (Diccionario de la Lengua Española).

**Real:** "Moneda del valor de treinta y cuatro maravedís, que es la que hoy [1737] se llama real de vellón, pero no la hay efectiva. En algunas partes de España se entiende por real, el real de plata" (Diccionario de Autoridades). "Moneda de plata, del valor de treinta y cuatro maravedís, equivalente a venticinco céntimos de peseta". "Moneda que los españoles labraron en Méjico...con valor de dos reales y medio de vellón". "Moneda efectiva de plata que tuvo diferentes valores según los tiempos, aunque el más corriente fue el de dos reales de vellón o sea sesenta y ocho maravedís" (Diccionario de la Lengua Española).

**Relés o Relex o Relej:** "El cerramiento u disminución de la pared, en los edificios u otras fábricas" (Diccionario de Autoridades). "Disminución de la pared o cimienta hacia la parte superior. Lo mismo que escarpe" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Releje" (Diccionario de la Lengua Española).

**Releje:** "Lo que la parte superior de un paramento en talud dista de la vertical que pasa por su pie" (Diccionario de la Lengua Española).

**Relumbrón:** "El golpe de luz que da o arroja alguna cosa resplandeciente, o cuerpo luminoso" (Diccionario de Autoridades).

**Revocar:** "...enlucir o pintar las paredes por la parte exterior" (Diccionario de Autoridades). "Enlucir o enfoscar el exterior de las fábricas" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Incluir o pintar de nuevo por la parte que está al exterior las paredes de un edificio" (Diccionario de la Lengua Española).

**Ripiar:** "Rellenar o henchir de ripio en las fábricas, especialmente en las paredes de los molinos" (Diccionario de Autoridades). "Enripiar" (Diccionario de la Lengua Española). Véase Enripiar.

**Ripio:** "El residuo o fragmento que queda de una cosa. Tómate especialmente por los fragmentos que quedan de los materiales desechados o quebrados..." (Diccionario de Autoridades). "Cerca de los canteros son las piedras menudas que saltan de las piezas que se van labrando o otro género de piedras menudas; son de gran importancia para rehenchir las paredes de mampostería e irles haciendo los asientos y lechos" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Residuo que queda de una cosa". "Cascajo o fragmentos de ladrillos, piedra y otros materiales de obra de albañilería desechados o quebrados. Se utiliza para rellenar huecos de paredes o pisos" (Diccionario de la Lengua Española).

**Sesma:** "La sexta parte de cualquier cosa. Tómate regularmente por la de vara" (Diccionario de Autoridades). "Sexta parte, sexma" (Diccionario de la Lengua Española).

**Solera:** "La parte superior de la pared, que recibe las cabezas de las vigas, y suele ser de madera..." "Llaman también la piedra plana, que ponen en el suelo, para sostener los pies derechos, u otras cosas semejantes" (Diccionario de Autoridades). "Parte superior del muro que recibe las cabezas de los maderos. Suele ser un madero asentado de plano, que sirve de establecimiento a la obra de carpintería que va encima" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Madero asentado de plano sobre fábrica para que en él descansen o se ensamblen otros horizontales, inclinados o verticales". "Piedra plana puesta en el suelo para sostener pies derechos u otras cosas semejantes" (Diccionario de la Lengua Española).



**Tajamar:** "...una obra de cantería, que se construye en la corriente de las aguas en figura angular, para que corte el agua, y se reparta igualmente por la madre del río" (Diccionario de Autoridades). "...una obra de cantería que se construye en la corriente de las aguas en figura angular, para que corte el agua, y se reparta igualmente por la madre del río..." (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Malecón, dique" (Francisco J. Santamaría: Diccionario de Mejicanismos). "Parte de la fábrica que se adiciona a las pilas de los puentes, aguas arriba y aguas abajo, en figura curva o angular, de manera que pueda cortar el agua de la corriente y repartirla con igualdad por ambos lados de aquéllas" (Diccionario de la Lengua Española).

**Tinaja:** "Vasija grande de barro cocido y algunas veces vidriado: desde el asiento va siendo más ancha y capaz y forma una como barriga hasta el gollete o cuello que es más angosto" (Diccionario de Autoridades). "Dícese por antonomasia, de la que se usaba antiguamente, y se usa todavía en los lugares pobres donde no ha llegado el agua en cañerías, empotrada en los tinajeros para recibir el agua de la piedra de filtrar" (Francisco J. Santamaría: Diccionario de Mejicanismos). "Vasija grande de barro cocido, y a veces vidriado, mucho más ancha por el medio que por el fondo y por la boca, y que encajada en un pie o aro, o empotrada en el suelo, sirve ordinariamente para guardar agua, aceite u otros líquidos" (Diccionario de la Lengua Española).

**Tinajero:** "El que hace tinajas o las vende, o el lugar donde se empotran" (Diccionario de Autoridades). "Sitio donde se tienen las tinajas, jarros y demás enseres relativos al servicio del agua potable en casa..." (Francisco J. Santamaría: Diccionario de Mejicanismos). "El que hace o vende tinajas". "Sitio o lugar donde se ponen o empotran las tinajas" (Diccionario de la Lengua Española).

**Toesa:** "Lo mismo que hexapeda. Es voz francesa nuevamente introducida" (Diccionario de Autoridades). "Antigua medida francesa de longitud, equivalente a un metro y 946 milímetros" (Diccionario de la Lengua Española).

**Tomín:** "La tercera parte de un adarme del marco castellano, o la octava parte de un castellano en el peso perteneciente al oro" (Diccionario de Autoridades). "Tercera parte del adarme y octava del castellano, la cual se divide en 12 granos y equivale a 596 miligramos aproximadamente". "Moneda de plata que se usaba en algunas partes de América, equivalente a unos 30 céntimos de peseta" (Diccionario de la Lengua Española).

**Tronera:** "...la ventana pequeña y angosta por donde entre escasamente la luz" (Diccionario de Autoridades). "Cualquier agujero que se abre en una pared para dar luz" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Ventana pequeña y angosta por donde entre escasamente la luz" (Diccionario de la Lengua Española).

**Vara:** "...instrumento formado de madera u otra materia, de que se usa para medir, graduado con varias señales, que notan la longitud de tres pies, y la dividen en tercias, cuartas, sesmas, ochavas y dedos". "Se llama también a la porción de tela, u otra cosa, que tiene la medida u longitud de la vara" (Diccionario de Autoridades). "La medida para medir paños, sedas, lienços y otras cosas que tengan trato y longitud". "Instrumento formado de madera (...) graduado con varias señales que notan la longitud de tres pies, y la dividen en tercias, cuartas, sesmas, ochavas y dedos" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro). "Medida de longitud, dividida en tres pies o cuatro palmos y equivalente a 835 milímetros y 9 décimas" (Diccionario de la Lengua Española).

**Vellón:** "...moneda de cobre Provincial de Castilla..." (Diccionario de Autoridades). "Moneda de cobre que se usó en lugar de la fabricada con liga de plata" (Diccionario de la Lengua Española).

**Verdugillo:** "Vara delgada y que se mimbrea, o verdugo pequeño" (Diccionario de Autoridades).

**Verdugo:** "Aro o abrazadera: por similitud de forma, 'bocel', 'moldura cóncava'. Listón semicilíndrico que decora la tabla". "Suele llamarse también verdugillo" (Fernando García Salinero: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro).

**Versícula:** "El lugar donde se ponen los libros de coro" (Diccionario de Autoridades y Diccionario de la Lengua Española).

## BIBLIOGRAFIA

### A

Ade Boger, Louise: The Complete Guide to Furniture Styles, Londres, George Allen and Unwin, 1961.

Aguiló, María Paz: El mueble clásico español, Madrid, Catedral, 1987 (Cuadernos Arte Cátedra: 22).

Alberti, Leon Battista: De Re Aedificatoria, prólogo de Javier Rivera, traducción de Javier Fresnillo Núñez, Madrid, Ediciones Akal, 1991. [Finalizada en 1452, 1a. ed.: Florencia, 1485].

Alvarez Noguera, Rogelio: "Catedral de Mérida. La Circuncisión" en Catedrales de México, México, CVS Publicaciones, 1993.

Amerlinck, Concepción: "Las iglesias barrocas en el Sureste" en Historia del Arte Mexicano, t. V, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat Editores, 1982.

Amerlinck, María Concepción: "La iglesia de San Jerónimo de la ciudad de México y sus artistas" en Dirección de Monumentos Históricos. Boletín, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 9 (agosto de 1989).

Amerlinck de Corsi, María Concepción: "El exconvento de San José y la iglesia de Santa Teresa la Antigua, sus arquitectos, artistas y artesanos" en El monacato femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995 (Memoria del II Congreso Internacional).

Amerlinck de Corsi, María Concepción y Manuel Ramos Medina: Conventos de monjas. Fundaciones en el México virreinal, México, Grupo Condumex, 1995.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Angulo Iñiguez, Diego: Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo General de Indias, 3 t., Sevilla, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1933.

\_\_\_\_\_ : "Dos Menas en México. Esculturas sevillanas en América", en Archivo Español de Arte y Arqueología, 31 (Madrid, 1935).

\_\_\_\_\_ : Historia del Arte Hispanoamericano, 3 t., Barcelona, Salvat Editores, 1945-1950.

\_\_\_\_\_ : Pedro de Campaña, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1951 (Artistas Andaluces).

\_\_\_\_\_ : Pintura del Renacimiento en Ars Hispaniae, t. XII, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1954.

Armella de Aspe, Virginia: Labores de ebanistería en la Nueva España, prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México, Grupo Gutsa, 1994.

## B

Báez Macías, Eduardo: "Noticias sobre la construcción de la iglesia de San Francisco de México (1710-1716)" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 44 (México, 1975).

\_\_\_\_\_ : El edificio del hospital de Jesús, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982 (Monografías de Arte: 6).

\_\_\_\_\_ : "El convento de San Agustín de la ciudad de México. Noticias sobre la construcción de la iglesia" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 63 (México, 1992).

Balbuena, Bernardo: Grandeza Mexicana y fragmento del Siglo de Oro y El Bernardo, introducción de Francisco Monterde, 3a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1963 (Biblioteca del Estudiante Universitario: 23).

Banda y Vargas, Antonio de la: La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial, 1977.



Bargellini, Clara: "Arquitectura barroca en Chihuahua, Nuevo León, Coahuila, Zacatecas, Durango y San Luis Potosí" en Historia del Arte Mexicano, t. V, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat Editores, 1982.

\_\_\_\_\_ : Arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Turner, 1991.

\_\_\_\_\_ : El retablo de la Virgen de los Dolores, presentación de Robert R. Littman, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1993.

Barreiro Perera, Olga María: "Hospital e iglesia de San Juan de Dios en la ciudad de México", Tesina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

Barrio Lorenzot, Francisco del: Compendio de los Libros Capitulares de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal Ciudad de México, 5 t., años 1524 a 1765. AACdM: t. 434 a - 438 a.

\_\_\_\_\_ : El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble, y Muy Leal e Imperial Ciudad de México, introducción de Genaro Estrada, México, Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920.

Becherucci, Luisa: "Raphael and painting" en The Complete Work of Raphael, New York, An Artabras Book, 1969.

Bellini, Paolo: "Italian Masters of the Seventeenth Century. Giovanni Battista Falda" en The Illustrated Bartsch, 47 (comentarios, parte 2), Nueva York, Abaris Books, 1993.

Bellini, Paolo y Mark Carter Leach: "Italian Masters of the Seventeenth Century" en The Illustrated Bartsch, 44 (antiguamente volumen 20, parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1983.

Bénézit, E.: Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous de temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers, t. VII, 9a. ed., Paris, Librairie Gründ, 1976.

Benítez, Fernando: Historia de la ciudad de México, 9 t., México, Salvat Editores, 1984.

Bérchez, Joaquín: Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII, México, Grupo Azabache, 1992.

Berlin, Heinrich: "Artífices de la Catedral de México. (Investigación en el Archivo General de la Nación)" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, III, 11 (México, 1944).

\_\_\_\_\_ : "El arquitecto Pedro de Arrieta. Documentos para la Historia del Arte en México" en Boletín del Archivo General de la Nación, vol. 17, no. 1 (México, 1945).

\_\_\_\_\_ : "Three Masters Architects in New Spain" en The Hispanic American Historical Review, v. XXVII, número 2 (Estados Unidos de Norteamérica, 1947).

\_\_\_\_\_ : "Salvador de Ocampo, a Mexican Sculptor" en The Americas, Academy of American Franciscan History, v. IV, número 4 (Estados Unidos de Norteamérica, 1948).

Berlin-Neuhart, Heinrich: Iglesia y convento de Santo Domingo en la ciudad de México, traducción de Sandra Montaña de Foncerrada, Uppsala, Suecia, Almqvist & Wiksell, 1974.

Bermúdez de Castro, Diego Antonio: Theatro Angelopolitano o Historia de la ciudad de Puebla, 2a. ed., Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1985. [Escrita en 1746. 1a. ed. 1908].

Bernales Ballesteros, Jorge: Lima, la ciudad y sus monumentos, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1972.

\_\_\_\_\_ : Alonso Cano en Sevilla, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1976 (Arte Hispalense: 11).

Birke, Veronika: "Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries" en The Illustrated Bartsch, 40 (comentarios, parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1987.

Bonet Correa, Antonio: "La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII" en Goya. Revista de Arte, 39 (Madrid, 1960).

\_\_\_\_\_ : "Retablos del siglo XVII en Puebla" en Archivo Español de Arte y Arqueología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, t. 36, núm. 143 (Madrid, 1963).

\_\_\_\_\_ : Iglesias madrileñas del siglo XVII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1961 (Artes y Artistas).

\_\_\_\_\_ : La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Padre Sarmiento, 1966.

\_\_\_\_\_ : Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo, Barcelona, Ediciones Polígrafa, s/a.

\_\_\_\_\_ : Urbanismo en España e Hispanoamérica, Madrid, Cátedra, 1991 (Ensayos Arte).

\_\_\_\_\_ : Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles, Madrid, Alianza Editorial, 1993 (Alianza Forma: 121).

Boorsch, Suzanne: "Italian Masters of the Sixteenth Century" en The Illustrated Bartsch, 29 (antiguamente volumen 15, parte 2), Nueva York, Abaris Books, 1982.

Boorsch, Suzanne y John Spike: "Italian Masters of the Sixteenth Century" en The Illustrated Bartsch, 28 (antiguamente volumen 15, parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1985.

Boorsch, Suzanne y John Spike: "Italian Artists of the Sixteenth Century" en The Illustrated Bartsch, 31 (antiguamente volumen 15, parte 4), Nueva York, Abaris Books, 1986.

Borromeo, Carlos: Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos, introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, Nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985 (Estudios y fuentes del arte en México: XLIX). [1a. ed.: 1577].

Boyer, Richard: "La ciudad de México en 1628. La visión de Juan Gómez de Trasmonte" en Historia Mexicana, XXIX, 3, El Colegio de México (México: enero-marzo de 1980).

Buffa, Sebastian: "Antonio Tempesta. Italian Masters of the Sixteenth century" en The Illustrated Bartsch, 37 (antiguamente volumen 17, parte 4), Nueva York, Abaris Books, 1984.

## C

Cabrera y Quintero, Cayetano: Escudo de armas de México, ed. facsimilar con un estudio histórico y una cronología de Víctor M. Ruiz Naufal, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981. [1a. ed.: 1746].

Caccin, Angelo M.: Basilica of Saints John and Paul. History and Art, Padua, Editions G. Deganello, s/a.

Calderón, Juan Alonso: Memorial histórico jurídico, político de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles, en la Nueva España. Sobre restituirla las armas reales de Castilla, León, Aragón y Navarra, que puso en la capilla mayor de su iglesia, de que ha sido despojada injustamente, edición y estudio preliminar de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1988. [Escrita hacia 1650].

Camón Aznar, José: Salamanca. (Guía artística), 2a. ed., Salamanca, Junta Provincial de Turismo, 1953.

Caramuel, Juan: Arquitectura recta y oblicua considerada dibujada en el Templo de Jerusalén en Tomo III de la Architectura Civil en que contienen las ichonographías, ortographias, figuras, y delineaciones, que en los tomos precedentes se explican. (Vigeven. En la Imprenta obispal por Carrillo Corrado, año de MCDLXXXVIII), Madrid, Editorial Turner, 1984.

Carrera Stampa, Manuel: Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861, prólogo de Rafael Altamira, México, Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, 1954.

Carrete Parrondo, Juan: "El grabado y la estampa barroca" en Summa Artis. Historia General del Arte, v. XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

Castorena y Ursúa, Juan Ignacio y Juan Francisco Sahagún y Arévalo: Gacetas de México, 3 t., introducción de Francisco González de Cosío, México, Secretaría de Educación Pública, 1949 (Testimonios mexicanos. Historiadores: 4).

Castro Morales, Efraín: "La Catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 32 (México, 1963).

\_\_\_\_\_ : "El Santuario de Guadalupe de México en el siglo XVII" en Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.

\_\_\_\_\_ : "Los maestros mayores de la Catedral de México" en Artes de México, 182-183, año XXI (México, 1976).

\_\_\_\_\_ : "La Segunda Estación del Vía Crucis y la capilla de Valvanera del convento de San Francisco de la ciudad de México" en Boletín Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 4 (México, 1979).

\_\_\_\_\_ : "Juan Montero, ensamblador y arquitecto novohispano del siglo XVII" en Boletín Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 6 (México, 1981).

Cervantes, Enrique A.: Catedral Metropolitana. Sillería del coro, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1934.

Cervantes de Salazar, Francisco: México en 1554 y Túmulo Imperial, edición, prólogo y notas de Edmundo O'Gorman, 3a. ed., México, Editorial Porrúa, 1975.

Céspedes, Pablo de: Discurso sobre el Templo de Salomón en Juan Agustín Ceán Bermúdez: Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, t. V, Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965. [Edición facsimilar de la de Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800].

Cirici Pellicer, A.: El barroquismo, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1957 (Speculum Artis).

Contreras, Juan de, marqués de Lozoya: Historia del Arte Hispánico, t. IV, Barcelona, Salvat Editores, 1945.

Cordeiro Blanco, Francisco: "Identificación de una obra desconocida de Francisco de Holanda" en Archivo Español de Arte, t. XXVIII, no. 109 (Madrid, 1955).

Cruz y Moya, fray Juan de la: Historia de la Santa y Apostólica Provincia de Santiago de Predicadores de México en la Nueva España, 2 t., introducción e índices de Gabriel Saldívar, México, Librería Manuel Porrúa, 1954. [Escrita en 1757].



Cuevas, Mariano: Historia de la Iglesia en México, 3 t., El Paso, Texas, Editorial "Revista Católica", 1928.

## CH

Chueca Goitia, Fernando: Invariantes castizos de la arquitectura española, Madrid, Editorial Dosset, 1981. [1a. ed.: 1947].

## D

Dabrio González, María Teresa: "El retablo de la escuela sevillana del seiscientos" en Imafronte. El retablo español, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 3-4-5 (Murcia, 1987-88-89).

Daudy, Philippe: "El siglo XVII" en Historia de la pintura, t. III, Bilbao, Asuri Ediciones, 1979.

DeGrazia Bohlin, Diane: "Italian Masters of the Sixteenth Century" en The Illustrated Bartsch, 39 (antiguamente volumen 18, parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1980.

Díaz, Marco: Arquitectura religiosa en Atlixco, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974 (Cuadernos de Historia del Arte: 4).

\_\_\_\_\_ : "Retablos salomónicos en Puebla" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 50/1 (México, 1982).

Diccionario de Autoridades, 3 t., ed. facsimilar, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1963 [1a. ed.: 1726-1737].

Diccionario de la Lengua Española, 6 t., 19a. ed., Madrid, Real Academia Española, 1970.

Dietterlin, Wendel: The Fantastic Engravings of Wendel Dietterlin. The 203 Plates and Text of his Architecture, introducción de Adolf K. Placzek, Nueva York, Dover Publications, 1968. [Edición facsimilar de la de 1598].

Dolders, Arno: "Netherlandish Artists. Phillips Galle" en The Illustrated Bartsch, 56, Nueva York, Abaris Books, 1987.

## E

El Escorial, 1563-1963, Madrid, Ediciones Patrimonio Nacional, 1963.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel: "Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana" en Historia del Arte Mexicano, t. IV, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat Editores, 1982.

\_\_\_\_\_ : "Las fuentes escriturarias del Templo en un altar efímero agustino de 1667" en Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995 (Estudios de Arte y Estética: 35).

\_\_\_\_\_ : "Altar mayor" en Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural de México, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986.

## F

Feduchi, Luis: El mueble español, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1969.

\_\_\_\_\_ : Historia del mueble, Barcelona, Editorial Blume, 1983.

Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano: Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España, su descripción y presente estado, 2 v., 2a. ed., prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Ediciones Altiplano, 1962.

Fernández, Justino: Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los Reyes. El hombre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972. [1a. ed. de El retablo de los Reyes: 1959].

Fernández, Martha: "La arquitectura monástica de la Orden de Santo Domingo" en Historia del arte mexicano, t. IV, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat Editores, 1982.

\_\_\_\_\_ : "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, XIV, 53 (México, 1983).

\_\_\_\_\_ : Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII, presentación de Jorge Alberto Manrique, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985 (Estudios y fuentes del arte en México: XLV).

\_\_\_\_\_ : "El nacimiento de la arquitectura barroca novohispana: una interpretación" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, XIV, 56 (México, 1986).

\_\_\_\_\_ : Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986 (Monografías de Arte: 14).

\_\_\_\_\_ : Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1990 (Colección de Arte: 14).

\_\_\_\_\_ : "Los maestros mayores de arquitectura en la Nueva España ante las autoridades virreinales" en Los intelectuales y el poder en México, México, El Colegio de México, UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles, 1991.

\_\_\_\_\_ : "Similitudes y diferencias en la obra arquitectónica de Leonardo de Figueroa y Cristóbal de Medina Vargas" en Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, t. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Estudios de Arte y Estética: 37).

\_\_\_\_\_ : Arquitectura y creación. Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España, México, Textos Dispersos Ediciones, 1994.

\_\_\_\_\_ : "Pedro de Arrieta y la arquitectura del barroco mexicano" en El Palacio de la Escuela de Medicina, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina, Nacional Financiera, 1994.

Ferrer Garrofé, Paulina: Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1982 (Arte Hispalense: 32).

Florencia, fray Francisco: La estrella del norte de México aparecida al rayar el día de la luz evangélica de este Nuevo Mundo, en la cumbre de el curso de Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a

un Natural recién convertido; pintada tres días después milagrosamente en su tilma, o capa de lienço delante del Obispo, y de su familia en su Casa Obispal: Para luz de la Fe a los Indios; para rumbo cierto a los españoles en la virtud; para serenidad de las tempestuosas inundaciones de la Laguna. En la Historia de la Milagrosa Imagen de María Santísima de Guadalupe de México, que se apareció en la manta de Juan Diego, Barcelona, Antonio Velázquez, 1741. [1a. ed.: México, María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, 1688].

Franco, fray Alonso: Segunda parte de la historia de la Provincia de Santiago de México Orden de Predicadores en la Nueva España, introducción de José María de Agreda y Sánchez, México, Imprenta del Museo Nacional, 1900. [Escrita en 1645].

## G

Gage, Thomas: Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la Nueva España: sus diversas aventuras, y vuelta por la provincia de Nicaragua hasta La Habana: con la descripción de la ciudad de Méjico, tal como estaba otra vez y como se encuentra ahora (1625): unida una descripción exacta de las tierras y provincias que poseen los españoles en toda la América, de la forma de su gobierno eclesiástico y político, de su comercio, de sus costumbres, y las de los criollos, mestizos, mulatos, indios y negros, 2 t., Paris, Librería de la Rosa, 1838.

Galí, Montserrat: Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España, en prensa.

García Boiza, Antonio: Salamanca monumental, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1959 (Los monumentos cardinales de España: X).

García de la Concepción, fray José: Historia bletemítica. Vida exemplar y admirable del venerable siervo de Dios y padre Pedro de San José Betancur, fundador de el regular Instituto de Bethlehen en las Indias Occidentales, frutos singulares de su fecundo espíritu y sucesos varios de esta religión, Sevilla, Juan de la Puerta, impresor de libros, 1723.

García Cubas, Antonio: El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, México, Editorial Patria, 1945. [1a. ed.: 1904].

García Iglesias, J. M.: A Catedral de Santiago e o barroco, Santiago de Compostela, s/e, 1990.

García Salinero, Fernando: Léxico de alarifes de los Siglos de Oro, Madrid, Real Academia Española, 1968.

García Vega, Blanca: El grabado del libro español, siglos XV-XVI-XVII. (Aportaciones a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid), t. II, Institución Cultural de Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984.

García Z., Angel J.: "The work of José Manzo at Puebla Cathedral, México, 1850-1860", Tesis, Albuquerque, New Mexico, The University of New Mexico, 1980.

Gemelli Carreri, Giovanni Francesco: Viaje a la Nueva España, estudio preliminar, traducción y notas de Francisco Perujo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1976.

Gil Delgado, Francisco: Catedral de Sevilla, Sevilla, Ediciones Escudo de Oro, 1995.

González Franco, Glorinella, Ana Eugenia Reyes y Cabañas y Angelina Olivas Vargas: "Notas para una guía de artistas y artesanos de la Nueva España I" en Boletín Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1 (México, 1979).

González Galván, Manuel: "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, IX, 35 (México, 1966).

\_\_\_\_\_ : "Arquitectura virreinal en Michoacán, Jalisco, Nayarit, Sinaloa y Colima" en Historia del Arte Mexicano, t. V, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat Editores, 1982.

González Leyva, Alejandra: "La devoción del Rosario en Nueva España: historia, cofradías, advocaciones, obras de arte, 1538-1640", Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Guerrero Lovillo, José: Sevilla, 2a. ed., Barcelona, Editorial Aries, 1962 (Guías artísticas de España).

Guijo, Gregorio Martín de: Diario. 1648-1664, 2 t., edición y prólogo de Manuel Romero de Terreros, México, Editorial Porrúa, 1953.

Gutiérrez Dávila, Julián: Memorias históricas de la Congregación de el Oratorio de la Ciudad de México, bosquejada antes con el nombre de Unión y fundada con auctoridad Ordinaria. Después, con la Apostólica, erigida y confirmada en Congregación de el Oratorio. Copiada a el exemplar de la que en Roma fundó el esclarecido Pathriarca San Phelipe Neri. En las cuales se da noticia, assí de su



fundación, como de su Apostólica erección y confirmación. Y juntamente de muchas de las personas que en uno y otro tiempo la han ilustrado, México, María de Rivera, 1736.

## H

Harris, Enriqueta: "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses" en Archivo Español de Arte, t. XXXIV, núm. 134 (Madrid, 1961).

Hauser, Arnold: El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.

Hernández Díaz, José: Juan Martínez Montañés, Sevilla, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1949 (Artistas andaluces).

\_\_\_\_\_ : Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz. (1568-1649), Sevilla, Excelentísima Diputación de Sevilla, 1976 (Arte Hispalense: 10).

\_\_\_\_\_ : La escultura andaluza del siglo XVII en Summa Artis. Historia General del Arte, v. XXVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

## I

Iguiniz, Juan B.: Breve historia de la Tercera Orden Franciscana en la Provincia del Santo Evangelio de México desde sus orígenes hasta nuestros días, México, Editorial Patria, 1951.

## J

Junquera, Paulina: "Las Descalzas Reales a la vez convento y museo" en Goya. Revista de Arte, núm. 42 (Madrid, 1961).

## K

Koch, Robert A.: "Early German Masters: Barthel Beham, Hans Sebald Beham" en The Illustrated Bartsch, 15 (antiguamente volumen 18, parte 2), Nueva York, Abaris Books, 1978.

\_\_\_\_\_ : "Early German Masters: Albrecht Altdorfer Monogramimists" en The Illustrated Bartsch, 14 (antiguamente volumen 8, parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1980.

\_\_\_\_\_ : "Early German Masters: Hans Brosamer. The Hopfers" en The Illustrated Bartsch, 17 (antiguamente volumen 8, parte 4), Nueva York, Abaris Books, 1981.

Kubler, Geroge: Arquitectura mexicana del siglo XVI, México, Fondo de Cultura Económica, 1983. [1a. ed.: 1948].

\_\_\_\_\_ : Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, t. XIV, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1957.

Kubler, George y Martin Soria: Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions. 1500 to 1800, Baltimore, Penguin Books, 1959 (The Pelican History of Art).

## L

Lees-Milne, James: San Pedro de Roma. Historia de la Basílica, Madrid-Barcelona, Editorial Noguer, 1967.

Levenson, Jay A.: The Age of the Baroque in Portugal, New Haven, National Gallery of Art de Washington, Yale University Press, 1993.

Liaño Pacheco, Ana María: "La Catedral de Morelia" en Arte en América v Filipinas, t. II, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1949.

Llamazares Rodríguez, Fernando: "El ensamblador José de Margotado en León" en Imafronte. El retablo español, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 3-4-5 (Murcia, 1987-88-89).

López Serrano, Matilde: El Escorial. El monasterio y las casitas del príncipe y del infante, 12a. ed., Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1976.

López Reyes, José Luis: Ramo: Templos y Conventos. Segunda parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985 (Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación: 9).

López Sarrelangue, Delfina E.: Una villa mexicana en el siglo XVIII, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1957.

## M

Malgras, G. J.: Les muebles barroques, Verona, ABC Collection, 1972.

Manrique, Jorge Alberto: Los dominicos y Azcapotzalco. (Estudio sobre el Convento de Predicadores de la antigua Villa), Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana, 1963 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias: 17).

\_\_\_\_\_ : "Reflexiones sobre el manierismo en México" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, X, 40 (México, 1971).

\_\_\_\_\_ : "Las catedrales como fenómeno manierista" en La dispersión del manierismo. (Documento de un coloquio), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980 (Estudios de arte y estética: 15).

\_\_\_\_\_ : Del barroco a la Ilustración en Historia General de México, t. 1, 2a. reimpresión, México, El Colegio de México, 1987. [1a. ed.: 1976].

Marabottini, Alessandro: "Raphael's Collaborators" en The complete work of Raphael, New York, An Arbatras Book, 1969.

Marqués de Lozoya: Véase: Contreras, Juan de.

Marroqui, José María: La ciudad de México. Contiene: el origen de los nombres de muchas de sus calles y plazas, del de varios establecimientos públicos y privados, y no pocas noticias curiosas y entretenidas, 3 t., México, Tip. y Lit. "La Europea", 1903.

Martín González, Juan José: La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas en Summa Artis, v. XXVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

\_\_\_\_\_ : "Avances de una tipología del retablo barroco" en Imafronte. El retablo español, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 3-4-5 (Murcia, 1987-88-89).

Martínez del Río de Redo, Marita: "Dos biombos con tema profano" en Elisa Vargas Lugo, José Guadalupe Victoria, et al: Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico, t. IV, segunda parte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

\_\_\_\_\_ : "Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos" en Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España, México, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, Banamex-Accival, Elek, Moreno Valle y Asociados, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Arte, Grupo ICA, 1994.

Martínez Ripoll, Antonio: "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando" en ...El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1987.

Martínez Rosales, Alfonso: El gran teatro de un pequeño mundo. El Carmen de San Luis Potosí, 1732-1859, México, El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1985.

\_\_\_\_\_ : "Construcción de una catedral sin diócesis. San Luis Potosí, 1701-1728" en América. Encuentro y Asimilación. Actas. Segundas Jornadas de Historiadores Americanistas, Granada, Diputación Provincial de Granada, Sociedad de Historiadores Mexicanistas, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1989.

Maza, Francisco de la: "El proyecto para la capilla de la Inquisición" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, III, 12 (México, 1945).

\_\_\_\_\_ : El palacio de la Inquisición. (Escuela Nacional de Medicina), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951 (Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México: IX).

\_\_\_\_\_ : Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

\_\_\_\_\_ : "El sepulcro de Sor Juana Inés de la Cruz. Breve crónica del templo de San Jerónimo y de la restauración de sus coros", México, s/e, 1967. Reproducido en: Arquitectura de los coros de monjas en México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983 (Estudios y fuentes del arte en México: VI).

\_\_\_\_\_ : La ciudad de México en el siglo XVII, México, Fondo de Cultura Económica, 1968 (Presencia de México: 2).

\_\_\_\_\_ : La ciudad de México en el siglo XVII, México, Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas: 95).

\_\_\_\_\_ : El arte colonial en San Luis Potosí, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985. [1a. ed.: 1969].

\_\_\_\_\_ : Los templos de San Felipe Neri de la ciudad de México, con historias que parecen cuentos, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970.

Mazín, Oscar: "La Catedral de Valladolid y su Cabildo Eclesiástico" en La Catedral de Morelia, México, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1991.

Medina, fray Baltasar de: Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México, introducción de Fernando B. Sandoval, bibliografía de Jorge Denegre-Vaught, 2a. ed., México, Editorial Academia Mexicana, 1977 (Colección de Grandes Crónicas Mexicanas: 4).

Medina, María Antonia: "Una misa de difuntos en un retablo de ánimas" en Estudios acerca del arte novohispano. Homenaje a Elisa Vargas Lugo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1983.

Meli, Roberto: "Aspectos estructurales del proyecto de rehabilitación de la Catedral" en La Catedral de México. Problemática, restauración y conservación en el futuro, Segundo Coloquio del Seminario de Restauración y Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 29 y 30 de junio de 1993, inédito.

Mena, Ramón y Nicolás Rangel: Churubusco-Huitzilopochco, México, Departamento Universitario y de Bellas Artes, Dirección de Talleres Gráficos, 1921.

Montejano y Aguinaga, Rafael: Guía de la ciudad de San Luis Potosí, 2a. ed., San Luis Potosí, 1960.



Montoya Rivero, María Cristina: "El templo de la Santísima Trinidad" en Artes de México, año XX, 172 (México, 1975).

\_\_\_\_\_ : La iglesia de la Santísima Trinidad, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela de Estudios Profesionales, Acatlán, 1984 (Nuevos cuadernos de apoyo a la docencia: 3).

Morales, Alfredo J., María de Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera y Enrique Valdivieso: Guía artística de Sevilla y su provincia, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial, 1981 (Sección: Arte, 1a. serie, núm. 15).

Morales, Alfredo J.: "La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII" en La Catedral de Sevilla, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991.

Moreno Mendoza, Arsenio, Enrique Pareja López, María de Jesús Sanz Serrano y Enrique Valdivieso González: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2 t., Sevilla, Ediciones Gever, 1991.

Moyssén, Xavier: "La calzada de los Misterios" en Revista Euskadi: Caminos de México, 47 (México, 1969).

\_\_\_\_\_ : "La Alameda de México en 1775" en Boletín Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2 (México, 1979).

Muriel, Josefina: Conventos de monjas en la Nueva España, México, Editorial Santiago, 1946.

\_\_\_\_\_ : Hospitales de la Nueva España, 2 t., 3a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Cruz Roja Mexicana, 1991 (Serie Historia Novohispana: 15). [1a. ed.: 1956-1960].

\_\_\_\_\_ : "Historia del hospital de San Juan de Dios" en Museo Franz Mayer. Una Colección, México, Brancreser, 1984.

## O

Obregón, Gonzalo: "Retablos de la Catedral de México" en Artes de México, año XXI, número 182-183 (México, 1960).

\_\_\_\_\_ : "Notas sobre una obra del bachiller Carlos de Villalpando" en Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.

O'Gorman, Edmundo: Meditaciones sobre el criollismo, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1970.

Olvera Calvo, María del Carmen y Ana Eugenia Reyes y Cabañas: "La importancia de las fuentes documentales para el estudio de los artistas y artesanos de la ciudad de México. Siglos XVI al XIX", Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Orozco Díaz, Emilio: La Cartuja de Granada, España, Editorial Everest, 1994.

Ortega Romero, María del Socorro: "Aspectos urbanísticos del barroco compostelano: voladizos y soportales" en Revista de la Universidad Complutense. Homenaje a Gómez Moreno, t. II, v. XXII, número 85 (Madrid, enero-marzo de 1973).

Ortiz Macedo, Luis: "El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida" en Cuarenta Siglos de la Plástica Mexicana, t. II, México, Editorial Hermes, 1970.

Otero Tuñez, Ramón: "Las primeras columnas salomónicas de España" en Boletín de la Universidad Compostelana, Santiago de Compostela, 1955.

**P**

Palacio Nacional, México, Secretaría de Obras Públicas, Unidad Editorial, 1976.

Palomero Páramo, Jesús M.: "La platería en la Catedral de Sevilla" en La Catedral de Sevilla, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991.

Pastor Criado, María Isabel: "Aproximaciones al retablo renacentista asturiano y sus artífices" en Imafronte. El retablo español, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Murcia, números 3-4-5 (Murcia, 1987-88-89).

Peña, fray Ignacio de la: Trono mexicano en el convento de religiosas pobres capuchinas, su construcción, y adorno en la insigne ciudad de México, Madrid, Francisco del Hierro, 1728.

Pignatti, Terisio: Veronés, t. II, Italia, Afieri Edizioni D'Arte, 1991.

Pignatti, Terisio y Filippo Pedrocco: Veronés. Catálogo completo de pinturas, Madrid, Ediciones Akal, 1992.

Pijoan, José: Arte barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII en Summa Artis. Historia General del Arte, t. XVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

Pita Andrade, José Manuel y José Alvarez Lopera: La arquitectura española en el siglo XVII en Summa Artis, t. XXVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

Pliego Velasco, Cristina: "La iglesia de la Santa Veracruz", Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

Pompa y Pompa, Antonio: Album del IV Centenario Guadalupano, México, Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, 1938.

Portoghesi, Paolo: Roma barroca, 3a. ed., Roma, Editorial Laterza, 1984 [1a. ed.: 1966].

## R

Ramallo Asensio, Germán A.: "El retablo barroco en Asturias" en Imafronte. El retablo español, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, números 3-4-5 (Murcia, 1987-88-89).

Ramírez, Juan Antonio: "Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el 'Orden Salomónico Entero'" en Goya. Revista de Arte, 160 (Madrid, 1981).

\_\_\_\_\_ : Construcciones ilusorias. (Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas), 2a. ed. Madrid, Alianza Editorial, 1988 (Alianza Forma: 36). [1a. ed.: 1983].

\_\_\_\_\_ : Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía, Madrid, Nerea, 1991.

Ramírez Montes, Guillermina: "Arquitectura barroca en Querétaro, Guanajuato y Aguascalientes" en Historia del Arte Mexicano, t. V, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Salvat Editores, 1982.

Ramírez Montes, Mina: Reales Cédulas. Duplicados, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986 (Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo General de la Nación, México: 10)

\_\_\_\_\_ : La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la Catedral de Morelia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987 (Monografías de Arte: 7).

Ramírez Montes, Mina y Guillermo Luckie: Archivo de Notarías de la ciudad de México. Protocolos I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993 (Catálogos de Documentos de Arte: 16).

Raya Raya, María de los Angeles: El retablo barroco cordobés, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.

\_\_\_\_\_ : "El retablo del siglo XVII en Córdoba" en Imafronte. El retablo español, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, números 3-4-5 (Murcia, 1987-88-89).

Reflexiones y apuntes sobre la ciudad de México (fines de la Colonia), revisión paleográfica, introducción y notas por Ignacio González Polo, México, Departamento del Distrito Federal, 1984 (Colección Distrito Federal: 4).

Ribera, Diego de: Breve relación de la plausible pompa, y cordial regocijo, con que se celebró la Dedicación del Templo del ínclito Mártir S. Felipe de Jesús, Titular de las Religiosas Capuchinas, en la muy Noble y Leal Ciudad de México, erigido a expensas de sus bienhechores que afectuosos han ofrecido para la obra como en competencia de espiritual emulación copiosas limosnas, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1673.

Riva Palacio, Vicente: México a través de los siglos. Historia general y completa del desenvolvimiento social, político, religioso, militar, artístico, científico y literario de México, desde la Antigüedad más remota hasta la época actual, 10 t., México, Editorial Cumbre, 1981 [1a. ed.: 1884-1889].

Rivas Carmona, Jesús: Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1994 (Arte Hispalense: 63).

Rivera Cambas, Manuel: Los gobernantes de México. Galería de biografías y retratos de los virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México desde don Hernando Cortés hasta el C. Benito Juárez, 3 t., ed. facsimilar, México, Transcontinental de Ediciones Mexicana, 1988 [1a. ed.: 1872-1873].

\_\_\_\_\_ : México pintoresco, artístico y monumental. Vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aún de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica, 3 t., México, Imprenta de la Reforma, 1882.

Robles, Antonio de: Diario de sucesos notables (1665-1703), edición y prólogo de Antonio Castro Leal, 3 t., México, Editorial Porrúa, 1946 (Colección Escritores Mexicanos: 30, 31 y 32).

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso: "Juan Moreno y la arquitectura protobarroca en Salamanca" en Archivo Español de Arte y Arqueología, 195 (Madrid, 1976).

\_\_\_\_\_ : "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías" en Imafronte. El retablo español, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, números 3-4-5 (Murcia, 1987-88-89).

Rodríguez-Miaja y Miaja, Fernando: "El claroscuro en la pintura poblana de la segunda mitad del siglo XVII", Tesis, México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Rojas, Pedro: Epoca Colonial en Historia General del Arte Mexicano, México, Editorial Hermes, 1975.

Romero de Terreros, Manuel: Grabados y grabadores en la Nueva España, México, Ediciones Arte Mexicano, 1948.

\_\_\_\_\_ : La iglesia y convento de San Agustín, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1985. [1a. ed.: 1950].

\_\_\_\_\_ : "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 24 (México, 1956).

Rosell, Lauro E.: Convento dieguino de Santa María de los Angeles. Huitzilopochco-Churubusco, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1947.



Rubial García, Antonio: Una monarquía criolla. (La provincia agustina de México en el siglo XVII), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1990.

\_\_\_\_\_ : Domus Aurea. La Capilla del Rosario de Puebla. Un programa iconográfico de la Contrarreforma, México, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana, 1990.

Ruiz Gomar, Rogelio: "Diego de los Santos y Avila: un nombre para dos arquitectos" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 63 (México, 1992).

\_\_\_\_\_ : "Pintura religiosa de los siglos XVI y XVII" en México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1, México, [Grupo Azabache], 1994.

## S

Sagrada Biblia, traducida de la vulgata latina teniendo a la vista los textos originales por el P. José María Petisco, dispuesta y publicada por el Ilmo. Félix Torres Amat, 9a. ed., Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, 1964.

Salazar de Garza, Nuria: "Nuevos datos para la historia artística del templo de la Santísima Trinidad de México" en Nuevo Museo Mexicano, vol. 1, núm. 1 (México, 1985).

Salazar Simarro, Nuria: "Monjas y benefactoras" en El monacato femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1995 (Memoria del II Congreso Internacional).

Salmi, Mario, et al: The Complete Work of Raphael, Nueva York, Harrison House, 1969.

Sánchez Amores, Juliana: "Las colgaduras bordadas del convento de Santa Teresa de Jesús, de Madrid en el M. A. N." en Boletín del Museo Arqueológico Nacional, t. III, núm. 2 (Madrid, 1985).

Sánchez Santoveña, Manuel: "La ciudad de México y el patrimonio histórico. Proyecto del conjunto de San Felipe Neri", Tesis, Escuela Nacional de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

Sancho Corbacho, Antonio: Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una colección inédita de 1663, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego Velázquez", Sección Sevilla, 1947.

\_\_\_\_\_ : "Leonardo de Figueroa y el patio de San Acasio de Sevilla" en Archivo Español de Arte, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. XXII, núm. 88 (Madrid, 1949).

\_\_\_\_\_ : Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego Velázquez", Sección Sevilla, 1952.

Santamaría, Francisco J.: Diccionario de Mejicanismos. Razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos, Méjico, Editorial Porrúa, 1959.

Santoyo, Felipe de: Mística Diana, descripción panegyrica de su nuevo templo que con la advocación de Nuestra Señora de la Antigua, de Santa Teresa de Jesús de Carmelitas Descalças erigió el fervoroso celo del Capitán Esteban de Molina Mosquera..., México, Juan de Ribera, 1684.

Sariñana, Isidro: La Catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo Metropolitano de México, edición de Francisco de la Maza, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968 (Anales, Suplemento 2 del número 37).

Sedano, Francisco: Noticias de México. (Crónicas de los siglos XVI al XVIII), nota preliminar por Joaquín Fernández de Córdoba, 3 v., 2a. ed., México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios (Colección Metropolitana: 33).

Serlio Boloñés, Sebastián: Tercero y Cuarto Libros de Arquitectura, introducción de Víctor Manuel Villegas, s/l, Universidad Autónoma del Estado de México, 1978. [1a. ed.: 1537].

Serrano, Luis G.: La traza original con que fue contruida la Catedral de México por mandato de su majestad Felipe II, prólogo de José Gorbea Trueba, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Arquitectura, 1964.

Schmitz, Herman: Historia del mueble. Estilos del mueble desde la Antigüedad hasta mediados del siglo XIX, traducción de José Ontañón, 3a. ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1952.

Sierra, Juan y Alonso de la: Cadiz. Guía artística y monumental, España, Silex Ediciones, 1995.

Sigüenza y Góngora, Carlos: Glorias de Querétaro. En la Nueva Congregación Eclesiástica de María Santísima de Guadalupe, con que se ilustra: en el sumptuoso templo, que dedicó à su obsequio D. Juan Cavallero y Ocio Presbítero, Comissario de Corte del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, Querétaro, Edicones Cimatario, 1945 [1a. ed.: 1680].

\_\_\_\_\_ : Parayso occidental, plantado y cultivado por la liberal benéfica mano de los muy católicos y poderosos Reyes de España, Nuestra Señora, en su magnífico real convento de Jesús María de México..., México, Juan de Ribera, impresor y mercader de libros, 1683.

Sosa, Francisco: El Episcopado Mexicano. Galería biográfica ilustrada de los Ilustrísimos Señores Arzobispos de México desde la época colonial hasta nuestros días, edición facsimilar, México, Editorial Innovación, 1978 [1a. ed.: 1877].

Spike, John T.: "Italian Masters of the Seventeenth Century" en The Illustrated Bartsch, 41 (antiguamente volumen 19, parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1981.

\_\_\_\_\_ : "Italian Masters of the Seventeenth Century" en The Illustrated Bartsch, 42 (antiguamente volumen 19, parte 2), Nueva York, Abaris Books, 1981.

Strauss, Walter L.: "Sixteenth Century German Artists. Albrectht Dürer" en The Illustrated Bartsch, 10 (antiguamente volumen 7, parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1980.

\_\_\_\_\_ : "Sixteenth Century Artists" en The Illustrated Bartsch, 13 (antiguamente volumen 7, parte 4), Nueva York, Abaris Books, 1981.

Strauss, Walter L. y Tomoko Shimura: "Netherlandish Artists. Cornelis Cort" en The Illustrated Bartsch, 52, Nueva York, Abaris Books, 1986.

## T

Tamariz de Carmona, Antonio: Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de la Puebla de los Angeles en la Nueva España y su Catedral, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaria de Cultura, 1991 (Bibliotheca Angelopolitana: VII). [Escrita hacia 1650].

Taylor, René C.: "Santa Prisca en el contexto barroco" en Santa Prisca Restaurada, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990.

Tormo y Monzó, Elías y Celestino Gusi: La vida y la obra de Fray Juan Ricci, edición preparada por Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1930.

Tormo, Elías: "La Apoteosis Eucarística de Rubens. Los tapices de las Descalzas Reales de Madrid" en Archivo Español de Arte, t. 14, núm. 49, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez (Madrid, 1942).

\_\_\_\_\_ : "La Apoteosis Eucarística de Rubens. Estudio de las composiciones" en Archivo Español de Arte, t. 14, núm. 51, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez (Madrid, 1942).

\_\_\_\_\_ : "La Apoteosis Eucarística de Rubens. La subserie segunda de los tapices eucarísticos de las Descalzas" en Archivo Español de Arte, t. 14, núm. 54, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez (Madrid, 1942).

Toro, Alfonso: La cántiga de las piedras, 2a. ed., México, Editorial Patria, 1961. [1a. ed.: 1943].

Torquemada, fray Juan de: Monarquía Indiana de los veinte y un libros rituales y Monarquía Indiana con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra, 7 t., edición preparada por el Seminario para el estudio de fuentes de tradición indígena, bajo la coordinación de Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975 (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias: 5). [1a. ed.: 1615].

Torre Ruiz, María Faustina: "Estudio sobre la columna salomónica", Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

\_\_\_\_\_ : "La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII" en Homenaje al Prof. Hernández Díaz, Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla, 1982.

Toscano, Salvador: "Chiapas: su arte y su historia coloniales" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 8 (México, 1942).

Toussaint, Manuel: Arte colonial en México, presentación de Elisa García Barragán, advertencia de Clementina Díaz y de Ovando, 5a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. [1a. ed.: 1948].

\_\_\_\_\_ : La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte, prólogo y notas a la segunda edición por Gonzalo Obregón, 2a. ed., México, Editorial Porrúa, 1973. [1a. ed.: 1948].

\_\_\_\_\_ : "Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, V, 18 (México, 1950).

\_\_\_\_\_ : La catedral y las iglesias de Puebla, México, Editorial Porrúa, 1954.

Tovar de Teresa, Guillermo: México barroco, presentación de Pedro Ramírez Vázquez, prólogo de George Kubler, realización y diseño de Beatrice Trueblood, México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1981.

\_\_\_\_\_ : Bibliografía novohispana de arte, 2 t., prólogo de José Pascual Buxó, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

\_\_\_\_\_ : Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuárez y Salvador de Ocampo (1673-1724), México, Banca Serfin, 1990.

\_\_\_\_\_ : La ciudad de los palacios: crónica de un patrimonio perdido, 2 t., México, Vuelta, 1990.

## V

Valdivieso, Enrique: "La pintura en la Catedral de Sevilla. Siglos XVII al XX" en La Catedral de Sevilla, prólogo de Fernando Chueca Goitia, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1991.

Vargas Lugo, Elisa: "La vicaría de Aculco" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 22 (México, 1954).

Vargas Lugo, Elisa: Las portadas religiosas de México, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986 (Estudios y fuentes del arte en México: XXVII). [1a. ed.: 1969].

\_\_\_\_\_ : "Esculturas" en Franz Mayer. Una colección, México, Bancreser, 1984.



Vargas Lugo, Elisa, Gustavo Curiel, et. al.: Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos, t. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

Varriano, John: Arquitectura italiana del Barroco al Rococó, versión española de Leticia Cabañas, Madrid, Alianza Editorial, 1990 (Alianza Forma: 97).

Vences, Magdalena: "Coro" en Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1986.

Vetencurt, fray Agustín de: Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Menologio Franciscano, 2a. ed. facsimilar, México, Editorial Porrúa, 1982. [1a. ed.: 1698].

Vignola, [Iácome]: Tratado de los cinco órdenes de arquitectura, Buenos Aires, Editorial Construcciones Sudamericanas, 1955. [1a. ed.: 1593].

\_\_\_\_\_: Regla de los Cinco Ordenes de Arquitectura, (Madrid. En casa del autor, 1593), Valencia, Ediciones Albatros, 1985 (Colección Juan de Herrera: 6).

Villaseñor y Sánchez, José Antonio de: Theatro Americano. Descripción General de los Reynos y Provincias de la Nueva España y su jurisdicción. Dedicados al Rey Nuestro Señor D. Phelipe Quinto. Monarcha de las Españas, prólogo de Francisco González de Cosío, 2 v., México, Imprenta de la Vda. de José Bernardo de Hogal, 1746-1748.

Vitruvio, Marco Lucio: Los diez libros de Arquitectura, traducción del latín, prólogo y notas de Agustín Blánquez, Barcelona, Editorial Iberia, 1955. [Manuscrito de hacia 738-741, 1a. ed.: 1486].

## W

Ward Perkins, John B.: "The Shrine of St. Peter and The Twelve Spiral Columns" en Journal of Roman Studies, 42 (Londres, 1952).

Wharton James, George: "Un documento acerca del retablo de San Pedro de la Catedral de México" en Boletín Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 4 (México, 1980).

Wiebenson, Dora: Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux, Madrid, Hermann Blume, 1988.

## Z

Zavala, Silvio, et. al.: Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, Fomento Cultural Banamex, 1986.

Zerner, Henri: "Italian Artists of The Sixteenth Century. School of Fontainebleau" en The Illustrated Bartsch, 32 (antiguamente volumen 16, parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1979.

\_\_\_\_\_ : "Italian Artists of The Sixteenth Century. School of Fontainebleau" en The Illustrated Bartsch, 33 (antiguamente volumen 16 parte 2), Nueva York, Abaris Books, 1979.

Zerón Zapata, Miguel y Manuel Fernández de Santa Cruz: La Puebla de los Angeles en el siglo XVII. Crónica de la Puebla, prólogo de Mariano Cuevas, México, Editorial Patria, 1945.

## ARCHIVOS CONSULTADOS

**AACdM:** Archivo del Ayuntamiento de la ciudad de México.

**AGI:** Archivo General de Indias de Sevilla, España.

**AGN:** Archivo General de la Nación, ciudad de México.

**AN:** Archivo General de Notarías de la ciudad de México.

**IIE:** Acervo Documental de la Sección de Archivo y Hemerotecas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

## LISTA DE ILUSTRACIONES

### Capítulo I

**I-1** Túmulo Imperial a la memoria de Carlos V, levantado por Claudio de Arciniega en 1559. Foto tomada de: Francisco Cervantes de Salazar: México en 1554..., p. 187.

**I-2** Catedral de Mérida, Yucatán. Planta. Obra de Juan Miguel de Agüero, 1562-1598. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-3** Catedral de México. Planta atribuida a Claudio de Arciniega, 1562. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-4** Catedral de Puebla. Planta. Obra de Francisco Becerra, 1575. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-5** Catedral de Guadalajara, Jal. Interior. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-6** Catedral de Mérida, Yucatán. Interior. Obra de Juan Miguel de Agüero, 1562-1598. Foto tomada de: Rogelio Alvarez: "Catedral de Mérida", p. 144.

**I-7** Catedral de Guadalajara, Jal. Portada del Perdón. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-8** Basílica de Tecali, Pue. Fachada. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-9** Diseño de Juan Gómez de Trasmonte para engrosar los pilares del crucero de la Catedral de México. Foto tomada de: Luis G. Serrano: La traza original con que fue construida la Catedral de México..., lám. 12 h.

**I-10** San Pedro de Roma. Planta de Bramante, según la lámina XXI del Libro Tercero de Arquitectura de Sebastián Serlio.

**I-11** Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Planta. Obra de Juan de Herrera, 1563. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-12** Templo de Jesús de Roma. Planta de Iacome Vignola, 1568. Foto tomada de: Juan Varriano: Arquitectura italiana del barroco al rococó, p. 26, lám. 2.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**I-13** Catedral de México. Corte transversal. Foto tomada de: Silvio Zavala, et al: Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural, p. 622.

**I-14** Catedral de México. Portada de la Sala Capitular. Obra de Alonso Martínez López y Juan Gómez de Trasmonte, 1623. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-15** Catedral de México. Interior. Nave procesional. Alzado y bóvedas realizados de acuerdo con los proyectos de Juan Gómez de Trasmonte, 1635-1640. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-16** Catedral de México. Portada del Perdón. Obra de Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera. Primer cuerpo: 1672. Segundo cuerpo: 1672-1678. Foto: Cecilia Gutiérrez, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-17** Portada. Lámina XXIX del Libro Cuarto de Arquitectura de Sebastián Serlio.

**I-18** Templo de Santiago Tlatelolco, ciudad de México. Portada principal. Foto: Rafael Rivera, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-19** Lámina 16 del libro The Fantastic Engravings of Wendel Dietterlin.

**I-20** Iglesia de Jesús de Roma. Fachada. Obra de Iácome Vignola y Giácomo della Porta, 1568-1575. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-21** Iglesia de Jesús de Roma. Portada. Obra de Iácome Vignola y Giácomo della Porta, 1568-1575. Foto: Martha Fernández.

**I-22** Iglesia de Jesús de Roma. Portada. Obra de Iácome Vignola y Giácomo della Porta, 1568-1575. Foto: Martha Fernández.

**I-23** Templo de Santiago Tlatelolco. Portada lateral. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-24** Templo de Santiago Tlatelolco. Portada lateral. Remate. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-25** Templo de la Concepción de la ciudad de México. Portada. Obra de hacia 1655. Foto: Cecilia Gutiérrez, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-26** Templo de la Concepción de la ciudad de México. Portada. Obra de hacia 1655. Foto: Cecilia Gutiérrez, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-27** Templo de la Concepción de la ciudad de México. Portada. Segundo cuerpo. Obra de hacia 1655. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



**I-28** Templo de San José de Gracia de la ciudad de México. Portadas. Obra atribuida a Diego de los Santos y Avila, 1653-1659. Foto: Cecilia Gutiérrez, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-29** Templo de San José de Gracia de la ciudad de México. Portada. Obra atribuida a Diego de los Santos y Avila, 1653-1659. Foto: Cecilia Gutiérrez, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-30** Palacio Farnesio de Capranola. Portada. Foto tomada del tratado de Iácome Vignola: Regla de los cinco órdenes.

**I-31** Diseño para la construcción de la portada de la capilla de la Inquisición de la ciudad de México, presentado por Diego de los Santos y Avila el 14 de febrero de 1659. Foto tomada de: Francisco de la Maza: "El proyecto para la capilla de la Inquisición", fig. 1.

**I-32** Templo de San Felipe Neri "el Viejo". Portada. Vista general. Obra de hacia 1660-1668. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-33** Templo de San Felipe Neri "el Viejo". Portada. Primer cuerpo. Obra de hacia 1660-1668. Foto: Elisa Vargas Lugo, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-34** Templo de San Felipe Neri "el Viejo". Portada. Segundo cuerpo. Obra de hacia 1660-1668. Foto: Elisa Vargas Lugo, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-35** Templo de la Encarnación de la ciudad de México. Portadas. Construido de 1639 a 1648. Foto: Eumelia Hernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-36** Templo de la Encarnación de la ciudad de México. Portada. Construido de 1639 a 1648. Foto: Eumelia Hernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-37** Iglesia de Santa Clara de la ciudad de México. Portadas. Construida de 1622 a 1661. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-38** Iglesia de Santa Clara de la ciudad de México. Portada. Construida de 1622 a 1661. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-39** Templo de Nuestra Señora de Balvanera de la ciudad de México. Portadas. Construido de 1667 a 1671. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-40** Templo de Nuestra Señora de Balvanera de la ciudad de México. Portada. Construido de 1667 a 1671. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**I-41** Iglesia de la Clerencia de Salamanca. Planta. Obra de Juan Gómez de Mora, 1650. Foto tomada de: José Camón Aznar: Salamanca, p. 88.

**I-42** Iglesia de Santa Teresa de Avila. Portada. Obra de fray Alonso de San José, 1629-1636. Foto: Martha Fernández.

**I-43** Interior de la sacristía del convento de San Esteban de Salamanca. Obra de Juan Moreno, construida de 1626 a poco después de 1637. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 482.

**I-44** Iglesia de San Martín Pinario, Santiago de Compostela. Portada. Mateo López. Primer tercio del siglo XVII. Foto: Martha Fernández.

**I-45** Iglesia de San Martín Pinario, Santiago de Compostela. Portada. Mateo López. Primer tercio del siglo XVII. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: "La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII", p. 191.

**I-46** Capilla del Ocho de la Catedral de Toledo. Interior. Obra de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, 1647-1653. Foto tomada de: Juan Campos Payo: Esto es Toledo. Historia, monumentos, leyendas, p. 65.

**I-47** Capilla del Ocho de la Catedral de Toledo. Interior. Obra de Pedro de la Torre y Francisco Bautista, 1647-1653. Foto tomada de: George Kubler: "La arquitectura de los siglos XVII y XVIII", p. 65.

**I-48** Iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla. Portada. Obra de Bernardo Simón de Pineda, 1647. Foto: Martha Fernández.

**I-49** Iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla. Portada. Segundo cuerpo. Obra de Bernardo Simón de Pineda, 1647. Foto: Martha Fernández.

**I-50** Monasterio de San Rosendo de Celanova en Orense, Galicia. Fachada de la iglesia. Obra de hacia 1642-1653. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, lám. 105.

**I-51** Monasterio de San Rosendo de Celanova en Orense, Galicia. Portada de la iglesia. Obra de hacia 1642-1653. Foto: Martha Fernández.

## Capítulo II

**II-1** Columna Santa. Foto tomada de: James Lees-Milne: San Pedro de Roma. Historia de la Basílica, p. 79.

**II-2** Basílica de San Pedro de Roma. Columnas que según la tradición pertenecieron al Templo de Salomón. Foto: Martha Fernández.

**II-3** Basílica de San Pedro de Roma. Columnas que según la tradición pertenecieron al Templo de Salomón. Foto: Martha Fernández.

**II-4** Basílica de San Pedro de Roma. Baldaquino. Obra de Gian Lorenzo Bernini, 1630-1633. Foto tomada de: James Lees-Milne: San Pedro de Roma. Historia de la Basílica, p. 246.

**II-5** Basílica de San Pedro de Roma. Baldaquino. Columnas. Obra de Gian Lorenzo Bernini, 1630-1633. Foto: Martha Fernández.

**II-6** Diseño para construir columnas salomónicas de acuerdo con el tratado de Iácome Vignola: Regla de los cinco órdenes.

**II-7** Diseño de fray Juan Ricci para construir columnas salomónicas, según el método de Iácome Vignola. Foto tomada de: René Taylor: "Santa Prisca en el contexto barroco", p. 26.

**II-8** Fray Juan Ricci: columna salomónica con el fuste cubierto por sarmientos. Foto tomada de: René Taylor: "Santa Prisca en el contexto barroco", p. 27.

**II-9** Juan Caramuel: diseño para construir columnas salomónicas, según el método de Iácome Vignola. Foto tomada del tratado: Arquitectura recta y oblicua..., lám. VII.

**II-10** Columna salomónica diseñada por Juan Caramuel. Foto tomada del tratado: Arquitectura recta y oblicua..., lám. LIX.

**II-11** Juan Caramuel: portada titular de su tratado: Arquitectura recta y oblicua..., edición de Vigevano, 1678. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: Figuras, modelos e imágenes en los tratados españoles, p. 207.

**II-12** Guarino Guarini: Diseños de columnas salomónica y entochada. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-13** Guarino Guarini: Iglesia de la Divina Providencia, de Lisboa, 1653. Foto tomada de: "Santa Prisca en el contexto barroco", p. 41.

**II-14** Fray Juan Ricci: Basa ondeante del "Orden Salomónico Entero". Foto tomada de: Elías Tormo y Celestino Gusi: La vida y la obra de fray Juan Ricci, lám. XLVI.

**II-15** Fray Juan Ricci: Arco de Triunfo dedicado a Jesucristo. Foto tomada de: Elías Tormo y Celestino Gusi: La vida y la obra de fray Juan Ricci, lám. XLIII.

**II-16** Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. Obra de Lucas Méndez, 1649. Foto: Pedro Angeles, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-17** Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. Grabado de Juan de Noort, con los escudos que mandó esculpir Juan de Palafox y Mendoza. Foto tomada de: Juan Alonso Calderón: Memorial histórico jurídico..., fol. 3 vto.

**II-18** Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla. Grabado de Juan de Noort, con los escudos que mandó pintar la Real Audiencia de México. Foto tomada de: Juan Alonso Calderón: Memorial histórico jurídico..., fol. 42 r.

- II-19** Retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo el Rel del Monasterio de El Escorial. Obra de Juan de Herrera, 1579. Foto tomada de: El Escorial. 1563-1963, p. 81.
- II-20** Retablo de Santo Toribio de Lugas. Traza. Obra de Juan de Medina Cerón, 1605. Foto tomada de: María Isabel Pastor Criado: "Aproximaciones al retablo renacentista asturiano y sus artífices", p. 23, fig. 1.
- II-21** Retablo mayor del convento de Madre de Dios de Carmona. Obra de Jacinto Pimentel, 1630-1631. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 383.
- II-22** Retablo de San Juan Bautista del convento de Santa María del Socorro de Sevilla, ahora en el Museo de Bellas Artes de aquella ciudad. Obra de Juan Martínez Montañés, 1610-1620. Foto tomada de: Arsenio Moreno Mendoza, et al: Museo de Bellas Artes de Sevilla, t. I, p. 134, lám. 66.
- II-23** Retablo de San Juan Evangelista de la iglesia de Santa Paula de Sevilla. Obra de Alonso Cano y Juan Martínez Montañés, 1635-1638. Foto tomada de: José Hernández Díaz: "La escultura andaluza del siglo XVII", p. 107.
- II-24** "El altar de la Virgen María". Grabado de Albrecht Altdorfer, siglo XVI. Foto tomada de: Robert A. Koch: "Early German Masters. Albrecht Altdorfer Monogramimists", p. 156.
- II-25** "Altar de Cristo, con San Pedro, San Pablo, San Cosme y San Damián". Grabado de Hieronymus Hopfer. Foto tomada de: Robert A. Koch: "Early German Masters. Hans Brosamer. The Hopfers", p. 223.
- II-26** Retablo mayor de la iglesia de Santa María de las Nieves en Fuentes de Andalucía, Sevilla. Obra de los últimos años del siglo XVII. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 436.
- II-27** Retablo mayor de la iglesia de la Asunción, de Cantillana, Sevilla. Procede de la iglesia de Santo Domingo de Carmona. Principios del siglo XVIII. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 530.
- II-28** Retablo mayor del monasterio de Santa María del Carrizo, León. Obra de José de Margotado, 1676. Foto tomada de: Fernando Llamazares Rodríguez: "El ensamblador José de Margotado en León", p. 310, fig. 2.
- II-29** Retablo mayor del monasterio de San Pelayo, Oviedo. Obra de José de Margotado, 1678-1680. Foto tomada de: Germán A. Ramallo Ascencio: "El retablo barroco en Asturias", p. 284, fig. 9.
- II-30** Retablo mayor del convento de San Esteban de Salamanca. Obra de José Benito Churriguera, 1693. Foto: Martha Fernández.
- II-31** Retablo mayor del convento de San Esteban de Salamanca. Obra de José Benito Churriguera, 1693. Foto: Martha Fernández.
- II-32** Retablo mayor del convento de San Esteban de Salamanca. Detalle. Obra de José Benito Churriguera, 1693. Foto: Martha Fernández.

**II-33** Retablo mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca. Obra de Juan Fernández, 1673. Foto tomada de: Juan José Martín González: "La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas", p. 296.

**II-34** Retablo mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca. Detalle. Obra de Juan Fernández, 1673. Foto: Martha Fernández.

**II-35** Retablo mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca. Detalle. Obra de Juan Fernández, 1673. Foto: Martha Fernández.

**II-36** Retablo mayor de la iglesia de la Clerecía de Salamanca. Sagrario. Obra de Juan Fernández, 1673. Foto: Martha Fernández.

**II-37** Retablo mayor del convento de Santa María de Jesús de Sevilla. Obra de Pedro Roldán y Cristóbal de Guadix, 1690. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 109.

**II-38** Retablo mayor del convento de Santa María de Jesús de Sevilla. Obra de Pedro Roldán y Cristóbal de Guadix, 1690. Foto: Martha Fernández.

**II-39** Retablo mayor del convento de Santa Florentina, Ecija. Atribuido a Cristóbal de Guadix, 1714. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 424.

**II-40** Retablo mayor del convento de la Encarnación de Osuna, 1723. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 482.

**II-41** Retablo mayor de la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla. Obra de Bernardo Simón de Pineda, 1670-1673. Foto tomada de: José Hernández Díaz: "La escultura andaluza del siglo XVII", p. 124.

**II-42** Retablo mayor de la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla. Templete. Obra de Bernardo Simón de Pineda, 1670-1673. "El Entierro de Cristo" de Pedro Roldán. Foto: Martha Fernández.

**II-43** Retablo mayor de la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla. Detalle. Obra de Bernardo Simón de Pineda, 1670-1673. Foto: Martha Fernández.

**II-44** Retablo mayor de la iglesia del hospital de la Misericordia de Sevilla. Obra de Bernardo Simón de Pineda, 1668-1670. Foto tomada de: Paulina Ferrer Garrofé: Bernardo Simón de Pineda..., p. 107.

**II-45** Retablo de Santa Ana de la iglesia de Santa Cruz de Sevilla. Obra de Bernardo Simón de Pineda, 1670-1671. Foto tomada de: Paulina Ferrer Garrofé: Bernardo Simón de Pineda..., p. 127.

**II-46** Retablo mayor de la capilla de San Onofre de Sevilla. Obra de Bernardo Simón de Pineda, 1678-1682. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 76.

**II-47** Retablo de la Virgen de la Alegría de la iglesia del hospital de la Misericordia de Sevilla. Obra atribuida a Bernardo Simón de Pineda. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 153.



**II-48** Retablo mayor de la Catedral de Córdoba. Obra de Alonso Matías, 1616. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: Andalucía barroca, p. 48, lám. 76.

**II-49** Retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Cadiz. Obra de los hermanos Andrea y Antonio Andreoli, entre 1683 y 1691. Foto: Martha Fernández.

**II-50** Tabernáculo del Sancta Santorum de la Cartuja de Granada. Obra de Francisco Hurtado Izquierdo, entre 1709 y 1720. Foto tomada de: postal.

**II-51** Retablo de Animas de la basílica de Quecholac, Pue. Siglo XVIII. Foto: Cecilia Gutiérrez y Pedro Angeles, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-52** Retablo mayor de la Capilla de San Pedro de la Catedral de México. Obra contratada por Alonso de Jerez, 1672. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-53** Retablo mayor de la Capilla de San Pedro de la Catedral de México. Primer cuerpo. Obra contratada por Alonso de Jerez, 1672. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-54** Retablo mayor de la Capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral de México. Obra de hacia 1670-1680. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-55** Retablo de Santa Ana de la Capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco. Obra de 1681. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-56** Retablo de Santa Ana de la Capilla del Rosario del convento de Azcapotzalco. Primer cuerpo. Obra de 1681. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-57** Retablo mayor de la iglesia de los santos Justo y Pastor (La Compañía) de Granada. Obra de Francisco Díaz de Ribero, 1630-1633. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: Andalucía barroca, p. 47, lám. 75.

**II-58** Retablo mayor de la iglesia de los santos Justo y Pastor (La Compañía) de Granada. Detalle. Obra de Francisco Díaz de Ribero, 1630-1633. Foto: Martha Fernández.

**II-59** Retablo mayor de la iglesia de los santos Justo y Pastor (La Compañía) de Granada. Atico. Obra de Francisco Díaz de Ribero, 1630-1633. Foto: Martha Fernández.

**II-60** Esquema del retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela. Las cuatro columnas extremas eran las salomónicas que poseía. Obra de Bernardo Cabrera, 1625-1630. Foto tomada de: Ramón Otero Tuñez: "Las primeras columnas salomónicas de España", lám. I.

**II-61** Columna salomónica del retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela. Primer tercio. Obra de Bernardo Cabrera, 1625-1630. Foto: Martha Fernández.

**II-62** Columna salomónica del retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela. Tercios superiores. Obra de Bernardo Cabrera, 1625-1630. Foto: Martha Fernández.

**II-63** Columna salomónica del retablo de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela. Tercios superiores. Obra de Bernardo Cabrera, 1625-1630. Foto: Martha Fernández.

**II-64** De izquierda a derecha: Columna vitínea de San Pedro de Roma, columna del Baldaquino de San Pedro y columna reconstruida del retablo de las Reliquias de Santiago de Compostela, obra de Bernardo Cabrera, 1625-1630. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, lám. 109.

**II-65** Retablo mayor de la iglesia de los Terceros de Sevilla. Obra de Francisco Dionisio de Ribas, 1675. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: Andalucía barroca, p. 60.

**II-66** Retablo mayor del convento de Santa Clara de Estepa. Obra de Pedro Ruiz Paniagua, 1708. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 651.

**II-67** Retablo mayor de la iglesia de San Pablo (hoy parroquia de la Magdalena) de Sevilla. Primeras décadas del siglo XVIII. Foto: Martha Fernández.

**II-68** Retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la O de Sevilla. Siglo XVII. Foto: Martha Fernández.

**II-69** Retablo mayor de la Ermita de Nuestra Señora de Araceli en Lucena. Obra de Leonardo Antonio de Castro y Asisclo José Gigante, 1692. Foto tomada de: María de los Angeles Raya Raya: "El retablo del siglo XVII Córdoba", p. 223.

**II-70** Retablo mayor de la iglesia de San Marcos de El Saucejo, Sevilla. Procede de la iglesia de la Compañía de Osuna. Obra de hacia 1700. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 631.

**II-71** Retablo mayor del monasterio de Santa María de la Vega, hoy Solís, Asturias. Tercio inferior de una columna de la calle central. Obra atribuida a Pedro Martínez de Cerdeña, 1704. Foto tomada de: Germán A. Ramallo Ascencio: "El retablo barroco en Asturias", p. 293.

**II-72** Iglesia de San Miguel de los Reyes de Valencia. Fachada. Obra de Martín de Olinda, 1632-1644. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 610.

**II-73** Iglesia de San Miguel de los Reyes de Valencia. Portada. Cuerpos superiores. Obra de Martín de Olinda, 1632-1644. Foto: Martha Fernández.

**II-74** Iglesia parroquial de la Asunción de Liria, Valencia. Fachada. Obra de Martín de Olinda, 1627-1672. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 611.

**II-75** Iglesia parroquial de la Asunción de Liria, Valencia. Portada. Cuerpos superiores. Obra de Martín de Olinda, 1627-1672. Foto: Martha Fernández.

**II-76** Iglesia de Sobrado de los Monjes en La Coruña, Galicia. Fachada. Obra de Pedro de Monteagudo, 1666 (o 1676)-1679. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, p. 161.

**II-77** Presbiterio de la Catedral de Valencia. Obra de Juan Bautista Pérez, 1674-1682. Foto: Martha Fernández.

**II-78** Presbiterio de la Catedral de Valencia. Obra de Juan Bautista Pérez, 1674-1682. Foto tomada de: George Kubler: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", p. 97.

**II-79** Proyecto para construir la nave de una iglesia, posiblemente dedicada a Santa María Salomé, presentado por Domingo Antonio de Andrade (1639-1711). (Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela). Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, P. 417, lám. 219.

**II-80** Iglesia de Santa María de Elche, Alicante. Portada. Obra de Nicolás de Bussy, 1681. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 415.

**II-81** Iglesia de Montesión en Palma de Mallorca. Portada. Obra edificada de 1622 a 1684. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 625.

**II-82** Iglesia de San Andrés de Valencia. Obra de Juan Bautista Viñes, 1686. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 616.

**II-83** Iglesia de San Andrés de Valencia. Remate. Obra de Juan Bautista Viñes, 1686. Foto: Martha Fernández.

**II-84** Torre de la iglesia de Santa Catalina de Valencia. Obra de Juan Bautista Viñes, 1688-1705. Foto tomada de: George Kubler: "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", p. 97.

**II-85** Torre de la iglesia de Santa Catalina de Valencia. Obra de Juan Bautista Viñes, 1688-1705. Foto: Martha Fernández.

**II-86** Iglesia parroquial de Caldas de Montbuy, Cataluña. Obra de Pedro Rupén y Pablo Sorell, 1689-1701. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 607.

**II-87** Casa Dalmases de Barcelona. Escalera del patio. (Según George Kubler: "seguramente del siglo XVII"). Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 602.

**II-88** Convento de San Acasio de Sevilla. Claustro. Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 62.

**II-89** Convento de San Acasio de Sevilla. Claustro. Dibujo. Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto tomada de: Jesús Rivas Carmona: Leonardo de Figueroa..., lám. 12.

**II-90** Convento de San Acasio de Sevilla. Claustro. Vano del segundo piso. Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 61.

**II-91** Iglesia de San Pablo (hoy parroquia de la Magdalena) de Sevilla. Planta. Templo modificado por Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 123.

**II-92** Iglesia de San Pablo (hoy parroquia de la Magdalena) de Sevilla. Espadaña. Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto: Martha Fernández.

**II-93** Iglesia de San Pablo (hoy parroquia de la Magdalena) de Sevilla. Espadaña. Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto: Martha Fernández.

**II-94** Iglesia de San Pablo (hoy parroquia de la Magdalena) de Sevilla. Cúpula. Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto: Martha Fernández.

**II-95** Iglesia de San Pablo (hoy parroquia de la Magdalena) de Sevilla. Cúpula. Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: Andalucía barroca, p. 83.

**II-96** Iglesia de San Pablo (hoy parroquia de la Magdalena) de Sevilla. Portada del presbiterio. Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 15.

**II-97** Convento de San Pablo de Sevilla. Claustro (desaparecido). Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 13.

**II-98** Convento de San Pablo de Sevilla. Claustro (desaparecido). Dibujo. Obra de Leonardo de Figueroa, 1691-1709. Foto tomada de: Jesús Rivas Carmona: Leonardo de Figueroa..., lám. 11.

**II-99** Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Portada. Segundo cuerpo. Obra de Leonardo de Figueroa, 1699-1731. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 48.

**II-100** Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Cúpula y torres. Obra de Leonardo de Figueroa, 1699-1731. Foto tomada de: Antonio de la Banda y Vargas: La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, lám. II.

**II-101** Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Cúpula. Obra de Leonardo de Figueroa, 1699-1731. Foto tomada de: Antonio de la Banda y Vargas: La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, lám. III.

**II-102** Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Planta. Obra de Leonardo de Figueroa, 1699-1731. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 192.

**II-103** Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Interior. Obra de Leonardo de Figueroa, 1699-1731. Foto tomada de: Antonio de la Banda y Vargas: La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses, lám. IV.

- II-104** Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Interior. Obra de Leonardo de Figueroa, 1699-1731. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 52.
- II-105** Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Interior. Obra de Leonardo de Figueroa, 1699-1731. Foto: Martha Fernández.
- II-106** Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Interior. Obra de Leonardo de Figueroa, 1699-1731. Foto: Martha Fernández.
- II-107** Iglesia de Nuestra Señora de la O de Sevilla. Torre. Obra de Antonio Gil de Gataón, 1699. Foto: Martha Fernández.
- II-108** Iglesia de San Román de Sevilla. Torre. Obra de ca. 1700. Foto: Martha Fernández.
- II-109** Iglesia parroquial de Santa María la Real de Entrimo, en Orense, Galicia. Portada principal. Vista general. Obra de principios del siglo XVIII. Foto: Martha Fernández.
- II-110** Iglesia parroquial de Santa María la Real de Entrimo, en Orense, Galicia. Portada principal. Primer cuerpo. Obra de principios del siglo XVIII. Foto: Martha Fernández.
- II-111** Iglesia parroquial de Santa María la Real de Entrimo, en Orense, Galicia. Portada principal. Primer cuerpo. Detalle. Obra de principios del siglo XVIII. Foto: Martha Fernández.
- II-112** Iglesia parroquial de Santa María la Real de Entrimo, en Orense, Galicia. Portada principal. Segundo y tercer cuerpos. Obra de principios del siglo XVIII. Foto: Martha Fernández.
- II-113** Iglesia parroquial de Santa María la Real de Entrimo, en Orense, Galicia. Portada lateral. Obra de principios del siglo XVIII. Foto: Martha Fernández.
- II-114** Iglesia parroquial de Santa María la Real de Entrimo, en Orense, Galicia. Portada lateral. Segundo cuerpo y remate. Obra de principios del siglo XVIII. Foto: Martha Fernández.
- II-115** Capilla de San Isidro de la iglesia de San Andrés, de Madrid. Interior. Grabado. Proyecto de Pedro de la Torre, contruida de 1643 a 1669. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 488.
- II-116** Capilla de San Isidro, parroquia de San Andrés, de Madrid. Proyecto de Pedro de la Torre, construida de 1643 a 1669. Foto: Martha Fernández.
- II-117** Capilla de San Isidro, parroquia de San Andrés, de Madrid. Portada. Proyecto de Pedro de la Torre, construida de 1643 a 1699. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: Iglesias madrileñas del siglo XVII, lám. 32.
- II-118** Capilla de San Isidro de la parroquia de San Andrés, de Madrid. Portada. Proyecto de Pedro de la Torre, construida de 1643 a 1669. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: Iglesias madrileñas del siglo XVII, lám. 34.



**II-119** Capilla de San Isidro, parroquia de San Andrés, de Madrid. Portada. Proyecto de Pedro de la Torre, construida de 1643 a 1669. Foto: Martha Fernández.

**II-120** Capilla de San Isidro, parroquia de San Andrés, de Madrid. Portada. Detalle. Proyecto de Pedro de la Torre, construida de 1643 a 1669. Foto: Martha Fernández.

**II-121** Catedral de Sevilla. Sala Capitular. Planta (marcada con el número 66). Proyectos de Hernán Ruiz II, construida de 1558 a 1586. Foto tomada de: Plano de la Catedral de Sevilla.

**II-122** Iglesia del colegio de San Albano de Valladolid. Planta. Construida de 1672 a 1679. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 495.

**II-123** Iglesia de Santa Clara de Peñafiel en Valladolid. Obra de la última década del siglo XVII. Foto tomada de: José Manuel Pita Andrade: "La arquitectura española del siglo XVII", p. 495.

**II-124** Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Proyecto de Diego Martínez Ponce de Urrana. Obra construida de 1647 a 1667. Foto tomada de: postal.

**II-125** Cartuja de Jerez de la Frontera. Portada. Obra atribuida a Alonso Cano, 1667. Foto: Martha Fernández.

**II-126** Santiago de Compostela. Plano de la ciudad. Foto tomada de: Plano de Santiago de Compostela.

**II-127** Santiago de Compostela. Rúa do Vilar. Foto: Martha Fernández.

**II-128** Plano de la plaza mayor de la ciudad de México, presentado por don Francisco Guerrero, regidor de la ciudad, 1596. Foto: AGI (Mapas y Planos, México: 47).

**II-129** Plaza mayor de la ciudad de México. Plano titulado: "Forma y levantado de la ciudad de México", realizado por Juan Gómez de Trasmonte, 1628. Foto tomada de una litografía. La obra original se encuentra en la Biblioteca Laurentiana Medicea de Florencia, Italia.

**II-130** Biombo de los condes de Moctezuma, atribuido a Diego Correa, fines del siglo XVII. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-131** Jean Fouquet: "La entrada de Herodes en Jerusalén", 1470-1475. Foto tomada de: James Lees-Milne: San Pedro de Roma. Historia de la Basílica, p. 96.

**II-132** Jean Fouquet: "Profanación del Templo por las tropas romanas", 1470-1475. Foto tomada de: Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 136, fig. 117.

**II-133** Rafael: "La curación del paralítico", 1515. Foto tomada de: Mario Salmi, et al: The Complete Work of Raphael, p. 207, fig. 18.

**II-134** Rafael: "La curación del paralítico", 1515. Detalle. Foto tomada de: James Lees-Milne: San Pedro de Roma. Historia de la Basílica, p. 96.

- II-135** Rafael: "La curación del paralítico", 1515. Detalle. Foto tomada de: Mario Salmi, et al: The Complete Work of Raphael, p. 179, fig. 206.
- II-136** Rafael: "La presentación de Jesús en el Templo", 1515. Dibujo de Camilo Guerra. Foto tomada de: Faustina Torre: "Estudio sobre la columna salomónica", p. 187, lám. 6.
- II-137** Giulio Romano y Giovanni Francesco Penni: "El regalo de Constantino", 1520. Foto tomada de: Mario Salmi, et al: The Complete Work of Raphael, p. 297, fig. 176.
- II-138** Giulio Romano: "La Circuncisión". Foto tomada de: Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 136, fig. 120.
- II-139** Ludovico Mazzolino: "Jesús entre los Doctores", hacia 1519-1520. Foto tomada de: Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 136, fig. 118.
- II-140** Giorgio Vasari: "Paulo II distribuyendo los honores", 1546. Foto tomada de: Arnold Hauser: El manierismo..., lám. 103.
- II-141** Giorgio Vasari: "Nombramientos de cardenales por León X", 1546. Foto tomada de: Arnold Hauser: El manierismo..., lám. 104.
- II-142** Marcelo Venusti (atrib.): "La expulsión de los mercaderes del Templo". (Los bocetos para el grupo de figuras se han atribuido a Miguel Angel). Foto de la National Gallery de Londres.
- II-143** Francisco D'Ollanda: "Columna Santa", 1539-1541. Foto tomada de: Faustina Torre: "La columna salomónica en la pintura española...", p. 739, fig. 3.
- II-144** Francisco D'Ollanda: "El juicio de Salomón", 1545. Foto tomada de: Francisco Corderiro Blanco: "Identificación de una obra desconocida de Francisco de Holanda", lám. 6.
- II-145** Pedro Pablo Veronés: "Triunfo de Mardoqueo", 1556. Foto tomada de: Tirisio Pignatti y Phillipio Pedrocco: Veronés..., p. 75.
- II-146** Pedro Pablo Veronés: "Martirio de San Sebastián", 1556. Foto tomada de: Tirisio Pignatti: Veronés, t. II, fig. 148.
- II-147** Pedro Pablo Veronés: "Martirio de San Sebastián", 1556. Foto tomada de: Tirisio Pignatti: Veronés, t. II, fig. 153.
- II-148** Pedro Pablo Veronés: Pinturas de la bóveda de la Stanza dell'Olimpo de la Villa Barbaro de Maser, 1561. Foto tomada de: Tirisio Pignatti: Veronés, t. II, fig. 193.
- II-149** Pedro Pablo Veronés: "Giustiniana Giustiniani con su hijo menor y la nodriza", 1561. Foto tomada de: Tirisio Pignatti: Veronés, t. II, fig. 205.
- II-150** Pedro Pablo Veronés: "Giustiniana Giustiniani con su hijo menor y la nodriza". Detalle. 1561. Foto tomada de: Tirisio Pignatti: Veronés, t. II, pp. 108-109.

**II-151** Pedro Pablo Veronés: "La Anunciación", 1568. Foto tomada de: Angelo M. Caccin: Basilica of Saints John and Paul..., p. 46.

**II-152** Pedro Pablo Veronés: "Triunfo de Venecia", 1584. Foto tomada de: Tirisio Pignatti: Veronés, t. II, fig. 636.

**II-153** Luis de Vargas: "Purificación", 1555. Foto tomada de: Diego Angulo Iñiguez: "Pintura del Renacimiento", p. 219, fig. 228.

**II-154** Pedro de Campaña: "Los Desposorios de la Virgen", 1557. Foto tomada de: Diego Angulo Iñiguez: Pedro de Campaña, lám. 30.

**II-155** Pedro de Campaña: "Coronación de la Virgen en el Templo", 1557. Foto tomada de: Diego Angulo Iñiguez: Pedro de Campaña, lám. 28.

**II-156** Pelegrino Tibaldi: "Expulsión de los mercaderes del Templo". Detalle. 1558. Foto: Martha Fernández.

**II-157** Pelegrino Tibaldi: "Los desposorios de la Virgen", 1558. Foto tomada de: Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 145, fig. 122.

**II-158** Pelegrino Tibaldi y Bartolomeo Carducci: "Cenón de Elea seguido de sus discípulos ante las puertas de la Verdad y la Falsedad", 1592. Foto tomada de: El Escorial. 1563-1963, t. II, p. 382.

**II-159** Simón Vouet: "Alegoría de la Paz" (1590-1649). Foto tomada de: Philippe Daudy: "El siglo XVII", t. III, p. 460.

**II-160** Sebastián Burdon: "La presentación de Jesús en el Templo" (1616-1671). Foto tomada de: Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 146, fig. 126.

**II-161** Sebastián Conca: "Alejandro Magno en el Templo de Jerusalén". Foto tomada de: Juan Antonio Ramírez: Construcciones ilusorias..., p. 146, fig. 127.

**II-162** Pedro Pablo Rubens: "Carro triunfal eucarístico de la Iglesia", 1627-1628. Foto tomada de: Elías Tormo: "La apoteosis eucarística de Rubens..."

**II-163** Pedro Pablo Rubens: "La Eucaristía y los Sacrificios del Paganismo", 1627-1628. Foto tomada de: Elías Tormo: "La apoteosis eucarística de Rubens..."

**II-164** Pedro Pablo Rubens: "El triunfo de la Verdad Eucarística sobre la Herejía", 1627-1628. Foto tomada de: Elías Tormo: "La apoteosis eucarística de Rubens..."

**II-165** Pedro Pablo Rubens: "El Maná en el Desierto (preauncio eucarístico)", 1627-1628. Foto tomada de: Elías Tormo: "La apoteosis eucarística de Rubens..."

**II-166** Pedro Pablo Rubens: "El profeta Elías confortado con pan y vino (prefiguración eucarística)", 1627-1628. Foto tomada de: Elías Tormo: "La apoteosis eucarística de Rubens..."

**II-167** Pedro Pablo Rubens: "Los Evangelistas, testigos de la Institución Eucarística", 1627-1628. (De discípulo y colaborador de Rubens). Foto tomada de: Elías Tormo: "La apoteosis eucarística de Rubens..."

**II-168** Pedro Pablo Rubens: "Las ofrendas de Abaham por Melquisedech (profecía eucarística)", 1627-1628. Foto tomada de: Elías Tormo: "La apoteosis eucarística de Rubens..."

**II-169** Pedro Pablo Rubens: "Los Padres y Doctores, y Santa Clara, en unión eucarística", 1627-1628. Foto tomada de: Elías Tormo: "La apoteosis eucarística de Rubens..."

**II-170** Pedro Pablo Rubens: "Aquiles descubierto por Ulises", 1620-1621. Museo del Prado, Madrid. Foto: Martha Fernández.

**II-171** Pedro Pablo Rubens: "Aquiles descubierto por Ulises", 1620-1622. Museo del Prado, Madrid. Foto: Martha Fernández.

**II-172** Tapiz de la serie regalada por Felipe IV a la Catedral de Santiago de Compostela en 1655. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII, lám. 108.

**II-173** Tapiz de la serie regalada por Felipe IV a la Catedral de Santiago de Compostela en 1655. Foto tomada de: postal.

**II-174** Paño conocido como del Conde-Duque de Olivares, 1683. "Paño correspondiente a un león encadenado junto a una bola". Foto tomada de: Juliana Sánchez Amores: "Las colgaduras bordadas...", p. 189, fig. 7.

**II-175** Paño conocido como del Conde-Duque de Olivares, 1683. "Paño correspondiente a un león encadenado y vigilante". Foto tomada de: Juliana Sánchez Amores: "Las colgaduras bordadas...", p. 191, fig. 8.

**II-176** Paño conocido como del Conde-Duque de Olivares, 1683. "Paño correspondiente al lebrél". Foto tomada de: Juliana Sánchez Amores: "Las colgaduras bordadas...", p. 185, fig. 4.

**II-177** Paño conocido como del Conde-Duque de Olivares, 1683. "Paño correspondiente al camero". Foto tomada de: Juliana Sánchez Amores: "Las colgaduras bordadas...", p. 181, fig. 2.

**II-178** Paño conocido como del Conde-Duque de Olivares, 1683. "Paño correspondiente a la figura del ciervo sentado". Foto tomada de: Juliana Sánchez Amores: "Las colgaduras bordadas...", p. 179, fig. 1.

**II-179** Paño conocido como del Conde-Duque de Olivares, 1683. "Paño correspondiente a la lucha entre el oso y un perro encadenado". Foto tomada de: Juliana Sánchez Amores: "Las colgaduras bordadas...", p. 193, fig. 9.

**II-180** Paño conocido como del Conde-Duque de Olivares, 1683. "Paño correspondiente al mono encadenado". Foto tomada de: Juliana Sánchez Amores: "Las colgaduras bordadas...", p. 187, fig. 6.

- II-181** Paño conocido como del Conde-Duque de Olivares, 1683. "Paño correspondiente al perrillo de lanas". Foto tomada de: Juliana Sánchez Amores: "Las colgaduras bordadas...", p. 186, fig. 5.
- II-182** Francisco de Zurbarán: "San Pedro Papa", entre 1630 y 1635. Foto tomada de: Francisco Gil Delgado: Catedral de Sevilla, p. 70.
- II-183** Salvador Gómez: "La liberación de San Pedro" (1637-1680). Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-184** Salvador Gómez: "La liberación de San Pedro". Detalle. (1637-1680). Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-185** Juan de Valdés Leal: "Los desposorios de la Virgen", 1657. Foto tomada de: Enrique Valdivieso: "La pintura de la Catedral de Sevilla...", p. 448.
- II-186** Juan de Valdés Leal: "La misa del padre fray Pedro de Cabañuelas". Foto tomada de: Antonio Moreno Mendoza, et al: Museo de Bellas Artes de Sevilla, t. II, p. 230, lám. 277.
- II-187** Juan de Valdés Leal: "Santa Martha, Santa María Magdalena y San Lázaro", entre 1657 y 1660. Foto tomada de: Francisco Gil Delgado: Catedral de Sevilla, p. 49.
- II-188** Angelo Michele Colonna, Francesco Rizzi, Juan Carreño y Lucas Jordán: "San Antonio recibiendo al Niño de manos de la Virgen". Cúpula de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid, 1660. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: Iglesias madrileñas del siglo XVII, lám. 46.
- II-189** Angelo Michele Colonna, Francesco Rizzi, Juan Carreño y Lucas Jordán: "San Antonio recibiendo al Niño de manos de la Virgen". Cúpula de la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid, 1660. Foto tomada de: Enriqueta Harris: "Angelo Michele Colonna y la decoración de San Antonio de los Portugueses", lám. IV.
- II-190** Claudio Coello y José Ximénez Donoso: "Calvario". Cúpula de la escalera del convento de las Descalzas Reales de Madrid, 1686. Foto tomada de: Paulina Junquera: "Las Descalzas Reales a la vez convento y museo", p. 382.
- II-191** Claudio Coello y José Ximénez Donoso: "Calvario". Detalle. Cúpula de la escalera del convento de las Descalzas Reales de Madrid, 1686. Foto: Martha Fernández.
- II-192** Claudio Coello y José Ximénez Donoso: "Calvario". Detalle. Cúpula de la escalera del convento de las Descalzas Reales de Madrid, 1686. Foto: Martha Fernández.
- II-193** Pedro Ramírez: "Triunfo de la Eucaristía", 1673. Foto tomada de: Rogelio Ruiz Gomar: "Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII", pp. 228-229.
- II-194** Pedro Ramírez: "Triunfo de la Eucaristía sobre los Sacrificios del Paganismo", 1673. Foto tomada de: Rogelio Ruiz Gomar: "Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII", pp. 230-231.
- II-195** Baltasar de Echave Rioja: "San Nicolás de Bari". Foto: Pedro Angeles, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



- II-196** Baltasar de Echave Rioja: "San Nicolás de Bari". Foto: Pedro Angeles, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-197** Cristóbal de Villalpando: "Visión de Santa Teresa". Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-198** Cristóbal de Villalpando: "Visión de Santa Teresa". Detalle. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-199** Cristóbal de Villalpando: "Virgen ¿de Santillana del Mar?". Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-200** Nicolás Rodríguez Juárez: "La Iglesia Triunfante". Foto tomada de: Luis Ortiz Macedo: "El siglo XVIII o un nuevo estilo de vida", p. 310, lám. 328.
- II-201** Nicolás Rodríguez Juárez: "Presentación de la Virgen en el Templo". Foto: Pedro Angeles, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-202** Nicolás Rodríguez Juárez: "Presentación de la Virgen en el Templo". Detalle. Foto: Pedro Angeles, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-203** Bernardino Polo: "La imposición de la casulla a San Ildefonso". Foto: Laura Echeverría, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-204** Bernardino Polo: "La imposición de la casulla a San Ildefonso". Detalle. Foto: Laura Echeverría, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-205** Carlos de Villalpando: "Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén". Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-206** Carlos de Villalpando: "Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén". Detalle. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-207** Parmigianino: "La curación del paralítico". Foto tomada de: Henri Zerner: "Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau", p. 13.
- II-208** Francesco Brizio: "La Circuncisión", hacia 1590. Foto tomada de: Veronika Birke: "Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", p. 113.
- II-209** Giulio Bonasone: "La presentación en el Templo". Foto tomada de: Suzanne Boorsch y John Spike: "Italian Masters of the Sixteenth Century", p. 219.
- II-210** Giulio Bonasone: "Escudo de armas de Alessandro Campeggio, obispo de Bologna". Foto tomada de: Suzanne Boorsch: "Italian Masters of the Sixteenth Century", p. 103.
- II-211** Giovanni Battista Franco: "Constantino presentado la ciudad de Roma a la mirada Divina". Foto tomada de: Henri Zerner: "Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau", p. 211.

**II-212 Phillips Galle:** "El mausoleo de Halicarnaso". Foto tomada de: Arno Dolders: "Netherlandish Artists. Phillips Galle", p. 381.

**II-213 Leon Davent:** "Camilo llegando a Roma a liberar a los galos". Foto tomada de: Henri Zerner: "Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau", p. 165.

**II-214 Diana Ghisi:** "Cristo y la mujer adúltera". Foto tomada de: Suzanne Boorsch y John Spike: "Italian Artists of the Sixteenth Century", p. 242.

**II-215 Phillips Galle:** "La destrucción del Templo durante el reinado del emperador Tito". Foto tomada de: Arno Dolders: "Netherlandish Artists. Phillips Galle", p. 204.

**II-216 Giulio Sannuti:** "Los desposorios de la Virgen". Foto tomada de: Suzanne Boorsch y John Spike: "Italian Artists of the Sixteenth Century", p. 362.

**II-217 Franz Crabbe:** "El suicidio de Lucrecia". Foto tomada de: Walter L. Strauss: "Sixteenth Century Artists", p. 297.

**II-218 Agostino Carracci:** "La Santísima Trinidad". Foto tomada de: Suzanne Boorsch: "Italian Masters of the Sixteenth Century", p. 131.

**II-219 Giovanni Battista d'Angeli:** "Perseo y Andrómeda". Foto tomada de: Henri Zerner: "Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau", p. 292.

**II-220 Gionvanni Battista d'Angeli:** "El Sacrificio". Foto tomada de: Henri Zerner: "Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau", p. 293.

**II-221 Cornelis Cort:** "La última Cena". Foto tomada de: Walter L. Strauss y Tomoko Shimura: "Netherlandish Artists. Cornelis Cort", p. 91.

**II-222 Nicolás Beatrizet:** "La Virgen de Loreto". Foto tomada de: Suzanne Boorsch: "Italian Masters of the Sixteenth Century", p. 269.

**II-223 Mario Cartaro:** "San Miguel derrotando al demonio". Foto tomada de: Suzanne Boorsch y John Spike: "Italian Artists of the Sixteenth Century", p. 417.

**II-224 Antonio Tempesta:** "Ilustración del Canto I de 'Jerusalén Liberada III' de Tasso". Foto tomada de: Sebastián Buffa: "Antonio Tempesta. Italian Masters of the Sixteenth Century", p. 112.

**II-225 Giovanni Battista Falda:** "Baldaquino de San Pedro". Foto tomada de: Paolo Bellini: "Italian Masters of the Seventeenth Century. Giovanni Battista Falda", p. 275.

**II-226 Giovanni Battista Falda:** "Diseño y proyecto del teatro y nuevo aparato. Canonización de San Pedro de Alcántara. 28 de abril de 1669". Foto tomada de: Paolo Bellini: "Italian Masters of the Seventeenth Century. Giovanni Battista Falda", p. 44.

- II-227** Pedro de Villafranca: "Retrato de Felipe IV", 1661. Foto tomada de: Juan Carrete Parrondo: "El grabado y la estampa barroca", p. 264, lám. 343.
- II-228** Juan de Noort: "Retrato del Venerable Francisco Solano". De D. Córdova: Vida, virtudes y milagros del apóstol del Perú fray Francisco Solano, Madrid, Imprenta Real, 1643. Foto tomada de: Juan Carrete Parrondo: "El grabado y la estampa barroca", p. 304, lám. 435.
- II-229** Ludovico Ciamberlano: "Cardenal Lorenzo Magalotti recibiendo el homenaje de las Artes y las Ciencias". Foto tomada de: Paolo Bellini y Mark Carter Leach: "Italian Masters of the Seventeenth Century", p. 156.
- II-230** Giovanni Battista Ciamberlano: "Escudo de armas del Cardenal Barberini". Foto tomada de: John Spike: "Italian Masters of the Seventeenth Century", p. 160.
- II-231** Tesis de D. José de Armendáris", 1657. Foto tomada de: Manuel Romero de Terreros: Grabados y grabadores en la Nueva España, lám. 97.
- II-232** Francesco Brizio: "Escudo de armas de la familia Mattei", diseño de Ludovico Carracci. Foto tomada de: Veronika Birke: "Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", p. 213.
- II-233** Pedro Perret: Portada del libro de S. Dávila: De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y sus reliquias, Madrid, Luis Sánchez, 1611. Foto tomada de: Juan Carrete Parrondo: "El grabado y la estampa barroca", p. 249, lám. 299.
- II-234** Guiseppe María Mitelli: "La conversión de San Mateo". Foto tomada de: John T. Spike: "Italian Masters of the Seventeenth Century", p. 283.
- II-235** Armario de dos cuerpos, probablemente regalo de boda de Diana de Francia, hija de Enrique II, a raíz de su matrimonio con Horacio Farnese en 1555. Foto tomada de: Louise Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, fig. 115.
- II-236** Mesa francesa de alrededor de 1560. Foto tomada de: Louise Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, fig. 118.
- II-237** Sillón flamenco de roble. Foto tomada de: Luis Feduchi: Historia del mueble, fig. 598.
- II-238** Sillón inglés de alrededor de 1675. Foto tomada de: Louise Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, p. 283.
- II-239** Sillón francés con miembros torneados, primer cuarto del siglo XVII. Foto tomada de: Louise Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, fig. 110.
- II-240** Gabinete francés Luis XIII con aplicaciones de concha y plata, atribuido a Pierre Boulle, propiedad de T. Nichols. Foto tomada de: Luis Feduchi: Historia del mueble, lám. 611.
- II-241** Mesa con marquetería procedente de los Países Bajos. Foto tomada de: Luis Feduchi: Historia del mueble, fig. 956.

- II-242** Mesa con marquetería de flores y estrellas, originaria del norte de Holanda, segunda mitad del siglo XVII. Foto tomada de Louise Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, fig. 95.
- II-243** Sillón de alrededor de 1650, originario del norte de Holanda. Foto tomada de: Louise Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, fig. 84.
- II-244** Sillón inglés de alrededor de 1665. Foto tomada de: Luis Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, fig. 282.
- II-245** Clavicordio inglés de madera de roble, con pinturas del parque Saint James. Obra de Adam Leversidge, 1670. Colección Arthur F. Hill. Foto tomada de: Luis Feduchi: Historia del mueble, lám. 916.
- II-246** Cama inglesa con cabecera ajustable, de alrededor de 1680. Foto tomada de: Louise Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, fig. 287.
- II-247** Armario de gabinete inglés, con pinturas de hacia 1700. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 211.
- II-248** Reloj inglés con marquetería floral, de la firma James Mark-Wick, fines del siglo XVII. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-249** Reloj inglés con marquetería floral, de la firma James Mark-Wick, fines del siglo XVII. Detalle. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-250** Credencia alemana, realizada por Enrique Keller, Basilea, 1663. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 195.
- II-251** Armario alemán de hacia 1700. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 197.
- II-252** Mesa de escritorio procedente de Berlín, de hacia 1700. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 205.
- II-253** Sillón alemán de hacia 1700. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 193.
- II-254** Cama española, siglo XVII-XVIII. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 175.
- II-255** Cama de nogal con dosel, soportes con columnas salomónicas y cabecera con arquería y frontón curvo. Casa Solá, Olot, Gerona. Foto tomada de: Luis Feduchi: El mueble español, lám. 121.
- II-256** Cama española con dosel, siglo XVII. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 173.

**II-257** Papelera española del siglo XVII. Palacio de Benamijí, Santillana del Mar. Foto tomada de: Luis Feduchi: El mueble español, lám. 117.

**II-258** Armario español, segunda mitad del siglo XVII. Foto tomada de: Arsenio Moreno Mendoza, et al: Museo de Bellas Artes de Sevilla, t. I, p. 394, lám. 456.

**II-259** Escritorio español conocido como bargueño, tallado, dorado y policromado. Colección particular de Madrid. Foto tomada de: María Paz Aguiló: El mueble clásico español, p. 177.

**II-260** Cajonera española de madera tallada y dorada con aplicaciones de hueso policromado, siglo XVI. Museo Franz Mayer. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-261** Cajonera española de madera tallada y dorada con aplicaciones de hueso policromado, siglo XVI. Detalle. Museo Franz Mayer. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-262** Armario de gabinete alemán, fines del siglo XVII. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 195.

**II-263** Armario de gabinete alemán, originario de Danzig, de hacia 1700. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 200.

**II-264** Cama de palosanto, originaria de Palma de Mallorca, siglo XVII. Foto tomada de: Luis Feduchi: Historia del mueble, fig. 811.

**II-265** Reloj inglés con la carátula pintada al óleo y la caja con trabajo de marquetería, de la firma Johannes Fromanteel, siglo XVIII. Museo Franz Mayer. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-266** Reloj inglés con carátula pintada al óleo y la caja con trabajo de marquetería, de la firma Johannes Fromanteel, siglo XVIII. Detalle. Museo Franz Mayer. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-267** Mesa alemana de hacia 1700. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 198.

**II-268** Mesa alemana de hacia 1700. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 199.

**II-269** Mesa inglesa con marquetería, de alrededor de 1660-1685. Foto tomada de: Louise Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, fig. 290.

**II-270** Armario gabinete francés. Museo de Artes Decorativas de París. Foto tomada de: Luis Feduchi: Historia del mueble, fig. 603.

**II-271** Gabinete inglés de varios tipos de madera, con marquetería floral, de alrededor de 1670. Foto tomada de: Louise Ade Boger: The Complete Guide to Furniture Styles, fig. 291.



**II-272** Mesa alemana de hacia 1700. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 198.

**II-273** Armario de nogal de dos cuerpos, tallado con escenas del "Juicio de Paris". Museo Vieille Boucherie de Amberes. Foto tomada de: Luis Feduchi: Historia del mueble, fig. 962.

**II-274** Braserero español con base de madera y latón, siglo XVIII. Museo Franz Mayer. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-275** Reloj-secreter holandés, siglo XVII-XVIII. Museo Franz Mayer. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-276** Reloj-secreter holandés, siglo XVII-XVIII. Detalle. Museo Franz Mayer. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**II-277** Armario gabinete alemán, originario de Danzig, de hacia 1700. Foto tomada de: Herman Schmitz: Historia del mueble, lám. 200.

**II-278** Papelera con frente compuesto por una portada y la cajonería, toda ella cubierta con reengruesos de ébano y cristales pintados con escenas mitológicas; sobremesa pintada de negro y oro con patas salomónicas. Palacio de Perelada, Gerona. Foto tomada de: Luis Feduchi: El mueble español, lám. 185.

**II-279** Mesa luso-india del siglo XVII. Museo Nacional de Arte Antigo de Lisboa. Foto tomada de: G. J. Malgras: Los muebles barrocos, p. 30.

**II-280** Cama con columnas salomónicas y dosel con crestería, totalmente tallada, dorada y policromada. Museo de Artes Decorativas de Madrid. Foto tomada de: Luis Feduchi: El mueble español, lám. 118.

**II-281** Mesa consola para uso civil, originaria de México, siglo XVII. Foto tomada de: Virginia Armella de Aspe: Labores de Ebanistería en la Nueva España, p. 148.

**II-282** Mesa consola para uso civil, originaria de México, siglo XVII. Detalle. Foto tomada de: Virginia Armella de Aspe: Labores de Ebanistería en la Nueva España, p. 149.

**II-283** Púlpito. Iglesia de San Antonio de Padua de Sevilla. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 196.

**II-284** Sillería de coro. Iglesia de la Cartuja de Sevilla. Obra de Juan de Valencia y Agustín Perea, 1702. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 246.

**II-285** Sillería de coro. Iglesia de Santa María de Carmona, 1706. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 244.

**II-286** Sillería de coro. Iglesia de San Pedro, Arcos de la Frontera. Obra de Juan Francisco Morales, 1725. Foto tomada de: Antonio Sancho Corbacho: Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII, lám. 243.

- II-287** Sillería del coro de la Catedral de México. Obra de Juan de Rojas, 1695-1697. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-288** Tabernáculo del altar mayor de la Catedral de Sevilla. Obra de Francisco de Alfaro, 1593-1596. Foto tomada de: "La platería en la Catedral de Sevilla", p. 611.
- II-289** Reloj de arena europeo, siglo XVII-XVIII. Museo Franz Mayer. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-290** Relicario de plata. Iglesia de San Marcos de Sevilla. Foto tomada de: Alfredo Morales, et al: Guía artística de Sevilla y su Provincia, p. 184.
- II-291** Blandón de madera tallada y dorada, siglos XVII-XVIII. Museo Franz Mayer. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-292** Alberto Durero: "La Visión de los siete candelabros". Foto tomada de: Walter L. Strauss: "Sixteenth Century German Artists. Albercht Dürer", p. 157.
- II-293** Hans Sebald Beham: "La Visión de los siete candelabros". Foto tomada de: Robert A. Koch: "Early German Masters. Barthel Beham. Hans Sebald Beham", p. 180.
- II-294** Altar procesional de plata, indoeruropeo, 1689. Iglesia de Santo Domingo de Macao. Foto tomada de: Jay A. Levenson: The Age of the Baroque in Portugal, p. 264, lám. 91.
- II-295** Retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla, atribuido a Juan Martínez Montañés. Foto tomada de: El Escorial. 1563-1963, t. I, p. 53.
- II-296** Retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo de Sevilla. Atribuido a Juan Martínez Montañés. Detalle. Foto tomada de: El Escorial. 1563-1963, t. I, p. 56.
- II-297** Bajo relieve de alabastro que representa la Virgen del Rosario entre Santa Catalina y Santo Domingo. Trabajo europeo del siglo XVII. Museo Franz Mayer. Foto tomada de: Elisa Vargas Lugo: "Esculturas", p. 115.
- II-298** Sillería del coro del templo de San Agustín de la ciudad de México (hoy en el Salón del Generalito del ex-colegio de San Ildefonso). Obra de Salvador de Ocampo, 1701. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- II-299** Relieve que representa la "Presentación de la Virgen en el Templo", 1692. Abside de la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo de Puebla. Foto tomada de: Antonio Rubial: Domus Aurea..., p. 72.
- II-300** Altar efímero levantado para las fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen, 1673. Foto tomada de: Juan Carrete Parrondo: "El grabado y la estampa barroca", p. 277, fig. 373.

**II-301** Carro triunfal realizado para las fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen, 1673. Foto tomada de: Juan Carrete Parrondo: "El grabado y la estampa barroca", p. 278, fig. 283.

**II-302** Tabernáculo para la iglesia de Dos Barrios de Madrid. Monumento efímero levantado por José Benito Churriguera. Foto tomada de: Antonio Bonet Correa: Fiesta, poder y arquitectura, p. 53.

### Capítulo III

**III-1** Templo de San Jerónimo. Torre. Cristóbal de Medina (proyecto posiblemente modificado: 1665). Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-2** Templo de San Jerónimo. Torre. Cristóbal de Medina (proyecto posiblemente modificado: 1665). Foto: Martha Fernández.

**III-3** Iglesia de Capuchinas de San Felipe de Jesús. Portadas. Cristóbal de Medina, 1665-1667, modificada en el siglo XVIII. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 126.

**III-4** Iglesia de Capuchinas de San Felipe de Jesús. Interior. Cristóbal de Medina, 1665-1667. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 127.

**III-5** Convento de Capuchinas de San Felipe de Jesús. Claustro. Cristóbal de Medina, 1665-1667 (demolición: 1861). Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 125.

**III-6** Convento de Capuchinas de San Felipe de Jesús. Claustro. Cristóbal de Medina, 1665-1667. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 124.

**III-7** Convento de la Concepción. Claustro. Cristóbal de Medina reconstruyó los dos claustros en 1665. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-8** Convento de la Concepción. Claustro. Cristóbal de Medina reconstruyó los dos claustros en 1665. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-9** Convento de la Concepción. Claustro. Cristóbal de Medina reconstruyó los dos claustros en 1665. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 89.

**III-10** Convento de la Concepción. Claustro. Cristóbal de Medina reconstruyó los dos claustros en 1665. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 89.

**III-11** Misterio de la Encarnación. Vista general. Cristóbal de Medina, 1675-1676. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-12** Misterio de la Encarnación. Vista general. Cristóbal de Medina, 1675-1676. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-13** Misterio de la Encarnación. Primer cuerpo. Cristóbal de Medina, 1675-1676. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-14** Misterio de la Encarnación. Primer cuerpo. Cristóbal de Medina, 1675-1676. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-15** Misterio de la Encarnación. Segundo cuerpo. Cristóbal de Medina, 1675-1676. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-16** Misterio de la Encarnación. Nicho. Cristóbal de Medina, 1675-1676. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-17** Misterio de la Encarnación. Nicho. Cristóbal de Medina, 1675-1676. Foto: María Elena Altamirano, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-18** Parroquia de la Santa Veracruz. Capilla de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, formalmente más cercana a la del Sagrario, construida por Cristóbal de Medina, 1677-1678. Foto: Martha Fernández.

**III-19** Parroquia de la Santa Veracruz. Capilla de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, formalmente más cercana a la del Sagrario, construida por Cristóbal de Medina, 1677-1678. Foto: Martha Fernández.

**III-20** Parroquia de la Santa Veracruz. Capilla de la Virgen de Guadalupe. Por su ubicación, posible capilla del Sagrario, construida por Cristóbal de Medina, 1677-1678. Foto: Martha Fernández.

**III-21** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco, construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-22** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco, construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Martha Fernández.

**III-23** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Pilar del primer piso. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Martha Fernández.

**III-24** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Claustro. Segundo nivel. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Martha Fernández.

**III-25** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Primer piso. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Martha Fernández.

**III-26** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Claustro. Primer piso. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Martha Fernández.

**III-27** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Claustro. Rinconera. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Martha Fernández.

**III-28** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Primer piso. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-29** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Claustro. Segundo nivel. Construido por Cristóbal de Medina. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-30** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Claustro. Segundo nivel. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Martha Fernández.

**III-31** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Claustro. Segundo piso. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-32** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Claustro. Segundo nivel. Nicho con la escultura orante de Diego del Castillo. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Martha Fernández.

**III-33** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Decoración del siglo XVII, según Abelardo Carrillo y Gariel. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-34** Convento de Santa María de los Angeles, Churubusco. Decoración del siglo XVIII, según Abelardo Carrillo y Gariel. Construido por Cristóbal de Medina, 1678. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-35** Iglesia de Nuestra Señora de Regina Coeli. Portada del siglo XVII. Foto: Martha Fernández.

**III-36** Convento de Nuestra Señora de Regina Coeli. Planta. Cristóbal de Medina intervino en él a partir de 1679. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-37** Convento de Nuestra Señora de Regina Coeli. Claustro. Cristóbal de Medina intervino en él a partir de 1679. Foto: Martha Fernández.

**III-38** Convento de Nuestra Señora de Regina Coeli. Claustro. Primer piso. Cristóbal de Medina intervino en él a partir de 1679. Foto: Martha Fernández.

**III-39** Convento de Nuestra Señora de Regina Coeli. Claustro. Segundo nivel. Cristóbal de Medina intervino en él a partir de 1679. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-40** Convento de Nuestra Señora de Regina Coeli. Claustro. Segundo nivel. Cristóbal de Medina intervino en él a partir de 1679. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-41** Convento de Nuestra Señora de Regina Coeli. Claustro. Primer nivel. Vano. Cristóbal de Medina intervino en él a partir de 1679. Foto: Martha Fernández.

**III-42** Convento real de Jesús María. Planta. Cristóbal de Medina proyectó un dormitorio (quizá el contiguo a la iglesia) en 1679. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.



- III-43** Convento real de Jesús María. Claustro. Cristóbal de Medina proyectó un dormitorio (quizá el contiguo a la iglesia) en 1679. Foto: ca. 1860. Tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 92.
- III-44** Convento real de Jesús María. Claustro. Cristóbal de Medina proyectó un dormitorio (quizá el contiguo a la iglesia) en 1679. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 93.
- III-45** Convento de Nuestra Señora de Balvanera. Plano. Planta baja. Cristóbal de Medina intervino en él en 1679. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 100.
- III-46** Convento de Nuestra Señora de Balvanera. Plano. Planta alta. Cristóbal de Medina intervino en él en 1679. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 101.
- III-47** Convento de Nuestra Señora de Balvanera. Claustro. Cristóbal de Medina intervino en él en 1679. Foto: ca. 1930. Tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 100.
- III-48** Convento de Santo Domingo. Las portadas del atrio son atribuibles a Cristóbal de Medina, 1681-1682. Foto: ca. 1855. Tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 56.
- III-49** Convento de Santo Domingo. Las portadas del atrio son atribuibles a Cristóbal de Medina, 1681-1682. Foto: ca. 1855 de Julio Michaud. Tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 57.
- III-50** Templo de San Agustín. Vista general. La portada principal del siglo XVII parece que fue construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- III-51** Templo de San Agustín. Portada principal. Segundo cuerpo. Parece que fue construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- III-52** Templo de San Agustín. Portada principal. Segundo cuerpo. Detalle. Parece que fue construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- III-53** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- III-54** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Vista general. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- III-55** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Abside, hoy portada. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- III-56** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Portada, hoy en el ábside. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Martha Fernández.

**III-57** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: acuarela de 1853. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-58** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 161.

**III-59** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Interior. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: pintura de Carlos de Villalpando. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-60** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Interior. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-61** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Interior. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Martha Fernández.

**III-62** Iglesia del hospital de Nuestra Señora de Belén. Interior. Construida por Cristóbal de Medina, 1681. Foto: Martha Fernández.

**III-63** Convento de Santa Teresa la Antigua. Planta. Templo construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-64** Templo de Santa Teresa la Antigua. Planta. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-65** Templo de Santa Teresa la Antigua. Cortes. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-66** Templo de Santa Teresa la Antigua. Fachada. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-67** Templo de Santa Teresa la Antigua. Vista general. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-68** Templo de Santa Teresa la Antigua. Portadas. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-69** Templo de Santa Teresa la Antigua. Portada. Vista general. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-70** Templo de Santa Teresa la Antigua. Portada. Primer cuerpo. Detalle. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Elisa Vargas Lugo, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-71** Templo de Santa Teresa la Antigua. Portada. Segundo cuerpo. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Marco Díaz, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-72** Templo de Santa Teresa la Antigua. Torre. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Martha Fernández.

**III-73** Templo de Santa Teresa la Antigua. Interior. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Mónica Naranjo.

**III-74** Templo de Santa Teresa la Antigua. Interior. Construido por Cristóbal de Medina, 1678-1684. Foto: Mónica Naranjo.

**III-75** Basílica de Guadalupe. Cristóbal de Medina realizó algunos reparos y amplió las "casas de novenas", 1683-1684. Foto: Biombo de los condes de Moctezuma, atribuido a Diego Correa. Tomada de: Fernando Benítez: Historia de la ciudad de México, t. III, p. 21.

**III-76** Basílica de Guadalupe. Cristóbal de Medina realizó algunos reparos y amplió las "casas de novenas", 1683-1684. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-77** Oratorio de San Felipe Neri. Claustro. Construido por Cristóbal de Medina, 1684. Foto: Martha Fernández.

**III-78** Oratorio de San Felipe Neri. Claustro. Construido por Cristóbal de Medina, 1684. Foto: Martha Fernández.

**III-79** Oratorio de San Felipe Neri. Claustro. Construido por Cristóbal de Medina, 1684. Foto: Martha Fernández.

**III-80** Oratorio de San Felipe Neri. Claustro. Detalle. Construido por Cristóbal de Medina, 1684. Foto: Martha Fernández.

**III-81** Oratorio de San Felipe Neri. Claustro bajo. Construido por Cristóbal de Medina, 1684. Foto: Martha Fernández.

**III-82** Oratorio de San Felipe Neri. Claustro alto. Construido por Cristóbal de Medina, 1684. Foto: Martha Fernández.

**III-83** Catedral de México. Portada procesional. El segundo cuerpo fue construido por Cristóbal de Medina, 1684-1686. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-84** Catedral de México. Portada procesional. Segundo cuerpo. Construido por Cristóbal de Medina, 1684-1686. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-85** Catedral de México. Portada procesional. Segundo cuerpo. Construido por Cristóbal de Medina, 1684-1686. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-86** Catedral de México. Portada del Perdón. El segundo cuerpo fue modificado por Cristóbal de Medina, 1684-1686. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-87** Hospital de San Juan de Dios. Claustro. Construido por Cristóbal de Medina, 1685. Foto: Martha Fernández.

**III-88** Hospital de San Juan de Dios. Claustro. Construido por Cristóbal de Medina, 1685. Foto: Martha Fernández.

**III-89** Hospital del Amor de Dios. Cristóbal de Medina intervino en él en 1685. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-90** Catedral de México. Torre poniente. Cristóbal de Medina construyó el cubo y abrió su puerta, a partir de 1686. Foto: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-91** Catedral de México. Torre poniente. Cristóbal de Medina construyó el cubo y abrió su puerta a partir de 1686 (la portada actual es neoclásica). Foto: Martha Fernández.

**III-92** Catedral de México. Portada poniente del crucero. Construida por Cristóbal de Medina, 1688-1689. La portada oriente la levantó de 1687 a 1688. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-93** Catedral de México. Portada poniente del crucero. Tercer cuerpo. Construida por Cristóbal de Medina, 1688-1689. La portada oriente la levantó de 1687 a 1688. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-94** Catedral de México. Portada poniente del crucero. Tercer cuerpo. Detalle. Construida por Cristóbal de Medina, 1688-1689. La portada oriente la levantó de 1687 a 1688. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-95** Catedral de México. Portada poniente del crucero. Tercer cuerpo. Detalle. Construida por Cristóbal de Medina, 1688-1689. La portada oriente la levantó de 1687 a 1688. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-96** Templo de San Agustín con la capilla de la Tercera Orden, construida ca. de 1690 y dedicada en 1714, atribuible a Cristóbal de Medina. Foto: acuarela de 1853. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**III-97** Templo de San Agustín. Capilla de la Tercera Orden, construida ca. 1690 y dedicada en 1714, atribuible a Cristóbal de Medina. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-98** Templo de San Agustín. Capilla de la Tercera Orden, construida ca. 1690 y dedicada en 1714, atribuible a Cristóbal de Medina. Foto tomada de: Guillermo Tovar de Teresa: La ciudad de los palacios..., t. II, p. 64.

**III-99** Templo de San Agustín. Capilla de la Tercera Orden. Portada. Primer cuerpo. Detalle. Construida ca. 1690 y dedicada en 1714, atribuible a Cristóbal de Medina. Foto: Martha Fernández.

**III-100** Templo de San Agustín. Capilla de la Tercera Orden. Portada. Primer cuerpo. Detalle. Construida ca. 1690 y dedicada en 1714, atribuible a Cristóbal de Medina. Foto: Martha Fernández.

**III-101** Templo de San Agustín. Capilla de la Tercera Orden. Portada. Segundo cuerpo. Detalle. Construida ca. 1690 y dedicada en 1714, atribuible a Cristóbal de Medina. Foto: Martha Fernández.

**III-102** Parroquia de Santa Catalina Mártir. Interior. Cristóbal de Medina contruyó el crucero (sin la cúpula) y la capilla mayor, de 1691 a 1692. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-103** Parroquia de Santa Catalina Mártir. Portada lateral. Atribuible a Cristóbal de Medina, 1691-1692. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-104** Parroquia de Santa Catalina Mártir. Portada lateral. Vista general. Atribuible a Cristóbal de Medina, 1691-1692. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-105** Parroquia de Santa Catalina Mártir. Portada lateral. Detalle. Atribuible a Cristóbal de Medina, 1691-1692. Foto: Martha Fernández.

**III-106** Parroquia de Santa Catalina Mártir. Portada lateral. Detalle. Atribuible a Cristóbal de Medina, 1691-1692. Foto: Martha Fernández.

**III-107** Capillas de la Vía Sacra de la ciudad de México. Cristóbal de Medina construyó a quinta (1686) y la del Calvario (1698). Foto: "La Alameda de México", anónimo, ca. 1720. Artes de México. Tomada de: María Concepción Amerlinck: Conventos de monjas..., p. 124.

**III-108** Capillas de la Vía Sacra de la ciudad de México. Cristóbal de Medina construyó la quinta (1686) y la del Calvario (1698). Foto: "La Alameda de México", anónimo, ca. 1775. Elisa Vargas Lugo, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**III-109** Catedral de México. Vista general. Cristóbal de Medina fue su maestro mayor interino de 1679 a 1684 y su maestro mayor titular de 1684 a 1699. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

#### Capítulo IV

**IV-1** Templo de San Bernardo, ciudad de México. Portadas. Construido por Juan de Cepeda, 1685-1690. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-2** Templo de San Bernardo, ciudad de México. Portada de la Virgen de Guadalupe. Vista general. Construido por Juan de Cepeda, 1685-1690. Foto: María Elena Ruiz Gallut, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-3** Templo de San Bernardo, ciudad de México. Portada de San Bernardo. Vista general. Construido por Juan de Cepeda, 1685-1690. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



**IV-4** Templo de San Bernardo, ciudad de México. Portada de la Virgen de Guadalupe. Detalle del segundo cuerpo. Construido por Juan de Cepeda, 1685-1690. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-5** Templo de San Bernardo, ciudad de México. Portada de San Fernando. Detalle del segundo cuerpo. Construido por Juan de Cepeda, 1685-1690. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-6** Parroquia de San Juan Bautista de Sombrerete, Zac. Construido en 1685. Portada principal. Vista general. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-7** Parroquia de San Juan Bautista de Sombrerete, Zac. Portada principal. Construida en 1685. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-8** Parroquia de San Juan Bautista de Sombrerete, Zac. Portada principal. Primer cuerpo. Construida en 1685. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-9** Parroquia de San Juan Bautista de Sombrerete, Zac. Remate. Construida en 1685. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-10** Templo franciscano de Ozumba, Méx. (hoy parroquia). Vista general. Portada comenzada en 1697. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-11** Templo franciscano de Ozumba, Méx. (hoy parroquia). Portada. Vista general. Portada comenzada en 1697. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-12** Templo franciscano de Ozumba, Méx. (hoy parroquia). Portada. Cuerpos superiores. Portada comenzada en 1697. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-13** Catedral de San Luis Potosí. Vista general. Nicolás Sánchez Pacheco, comenzada en 1703 y consagrada en 1730. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-14** Catedral de San Luis Potosí. Primer cuerpo. Detalle. Nicolás Sánchez Pacheco, comenzada en 1703 y consagrada en 1730. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-15** Capilla de la Tercera Orden franciscana de Texcoco, Méx. Portada principal. Vista general. Foto: Rafael Rivera, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-16** Capilla de la Tercera Orden franciscana de Texcoco, Méx. Portada lateral. Foto: Rafael Rivera, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-17** Iglesia de San Juan, Cajititlán, Jal. Vista general. Fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-18** Iglesia de San Juan, Cajititlán, Jal. Segundo cuerpo. Detalle. Fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-19** Capilla de la Tercera Orden franciscana de Toluca, Méx. Portada. Vista general. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-20** Templo de San Francisco de Zacatecas. Vista general. Construido por fray Juan Lazcano, 1686-1689. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-21** Templo de San Francisco de Zacatecas. Portada. Vista general. Construido por fray Juan Lazcano, 1696-1689. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-22** Templo de San Francisco de Guadalajara, Jal. Portada. Vista general. Reformada por fray Miguel de Aledo, 1684-1692. Foto: Cecilia Gutiérrez, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-23** Templo de San Francisco de San Luis Potosí. Portada. Vista general. Comenzado en 1686. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-24** Templo de San Francisco de San Luis Potosí. Portada. Vista general. Comenzada en 1686. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-25** Templo de San Francisco de San Luis Potosí. Portada. Segundo cuerpo. Comenzado en 1686. Foto: Eumelia Hernández, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-26** Iglesia del Carmen de San Luis Potosí. Portada Josefina. Primer cuerpo. Construida por José Lorenzo, mediados del siglo XVIII. Foto: Maricela González, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-27** Templo de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca. Portada. Vista general. Construida en 1689. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-28** Templo de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca. Portada. Segundo y tercer cuerpo. Construido en 1689. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-29** Templo de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca. Portada. Tercer cuerpo. Detalle. Construido en 1689. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-30** Iglesia de San Juan de Dios (hoy Guadalupe), Toluca, Méx. Portada. Vista general. Construida a fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

- IV-31** Iglesia de San Juan de Dios (hoy Guadalupe), Toluca, Méx. Portada. Vista general. Construida a fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-32** Iglesia de San Juan de Dios (hoy Guadalupe), Toluca, Méx. Portada. Segundo y tercer cuerpos. Construida a fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-33** Catedral de Aguascalientes. Portada. Vista general. Construida de 1704 a 1738. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-34** Catedral de Aguascalientes. Portada. Primer cuerpo. Detalle. Construida de 1704 a 1738. Foto: Pedro Cuevas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-35** Catedral de Aguascalientes. Portada. Segundo cuerpo. Detalle. Construida de 1704 a 1738. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-36** Catedral de Aguascalientes. Portada. Primer cuerpo. Detalle. Construida de 1704 a 1738. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-37** Iglesia de San Francisco de Atlixco, Pue. Portada. Vista general. Portada modificada en el siglo XVIII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-38** Templo de Santo Domingo, San Cristóbal las Casas, Chiapas. Portada. Vista general. Reconstruido a fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-39** Templo de Santo Domingo, San Cristóbal las Casas, Chiapas. Portada. Primer cuerpo. Reconstruido a fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-40** Templo de Santo Domingo, San Cristóbal las Casas, Chiapas. Portada. Cuerpos superiores. Reconstruido a fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-41** Templo de Santo Domingo, San Cristóbal las Casas, Chiapas. Portada. Primero y segundo cuerpos. Detalle. Reconstruido a fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-42** Iglesia de Santa Cruz de las Flores, Jal. Portada. Vista general. Tiene dos fechamientos: 1692 y 1712. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-43** Iglesia de San Jerónimo Aculco, Méx. Portada. Vista general. Construida a fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- IV-44** Iglesia de San Jerónimo Aculco, Méx. Portada. Cuerpos superiores. Construida a fines del siglo XVII. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-45** Templo de San Cristóbal de Puebla. Portada. Vista general. Construido por Carlos García Durango, 1666-76 a 1687. Foto: Pedro Cuevas.

**IV-46** Templo de San Cristóbal de Puebla. Portada. Primer cuerpo. Construido por Carlos García Durango, 1666-76 a 1687. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-47** Templo de San Cristóbal de Puebla. Portada. Primer cuerpo. Detalle. Construido por Carlos García Durango, 1666-76 a 1687. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-48** Catedral de Zacatecas. Portada del Cristo. Vista general. El primer cuerpo se estaba labrando en 1692. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-49** Catedral de Zacatecas. Portada del Cristo. Primer cuerpo: se estaba labrando en 1692. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-50** Capilla de Loreto, templo de la Compañía, San Luis Potosí. Portada. Vista general. Se dice que se edificó hacia 1700. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-51** Capilla de Loreto, templo de la Compañía, San Luis Potosí. Portada. Primer cuerpo. Detalle. Se dice que se edificó hacia 1700. Foto: Marco Díaz, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-52** Tercena de Meztitlán, Hgo. Vista general. Siglo XVI. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-53** Iglesia del hospital de San Pablo, Puebla. Portada. Vista general. Su construcción se inició en 1678. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-54** Iglesia del hospital de San Pablo, Puebla. Portada. Vista general. Su construcción se inició en 1678. Foto: Pedro Cuevas.

**IV-55** Iglesia del hospital de San Pablo, Puebla. Portada. Segundo cuerpo. Su construcción se inició en 1678. Foto: Pedro Cuevas.

**IV-56** Sagrario de la Catedral de Puebla. Portada. Vista general. Construida por Diego de la Sierra, ca. 1689. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-57** Sagrario de la Catedral de Puebla. Portada. Detalle. Construida por Diego de la Sierra, ca. 1689. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-58** Casa de las Bóvedas de Puebla. Fachada. Construida por Diego de la Sierra entre 1684 y 1685. Foto: Judit Puente, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-59** Casa de las Bóvedas de Puebla. Fachada. Segundo piso. Vano. Construida por Diego de la Sierra entre 1684 y 1685. Foto: Martha Fernández.

**IV-60** Cúpula de la Roca. Vista general. Construida entre 691 y 692 D. C. Foto tomada de: Juan Antonio Ramírez: Edificios y sueños..., p. 53.

**IV-61** Capilla del Ocho de la Catedral de Puebla. Vista general. Construida por Carlos García Durango de 1682 a 1688. Foto: Pedro Cuevas.

**IV-62** Catedral de Puebla. Cúpula: construida por Pedro García Ferrer, 1645. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-63** Templo de San José de Gracia, ciudad de México. Cúpula: construida en 1655. Foto: Eva Aranda.

**IV-64** Catedral de México. Vista general. La cúpula construida por Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, 1666. Foto: Biombo de los condes de Moctezuma, atribuido a Diego Correa, Museo Nacional de Historia. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-65** Catedral de México. Cúpula: construida por Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, 1666; modificada por Manuel Tolsá, fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-66** Capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José de Puebla. Planta. Construida por Diego de la Sierra, 1693.

**IV-67** Capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José de Puebla. Portada. Vista general. Construida por Diego de la Sierra, 1693.

**IV-68** Capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José de Puebla. Interior. Construida por Diego de la Sierra, 1693. Foto: Pedro Cuevas.

**IV-69** Capilla anexa al Sagrario de la Catedral de Puebla. Proyectada por Diego de la Sierra, construida de 1700 a 1724.

**IV-70** Capilla anexa al Sagrario de la Catedral de Puebla. Interior. Proyectada por Diego de la Sierra, construida de 1700 a 1724. Foto: Pedro Cuevas.

**IV-71** Iglesia grande de San Francisco de la ciudad de México. Portada. Construida por Diego de los Santos "el Mozo" y Feliciano Cabello, 1710-1716. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-72** Iglesia de Santiago Tuxpan, Mich. Portada. Vista general. Construida por Pedro de Arrieta, ca. 1716. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-73** Templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, ciudad de México. Portada principal. Vista general. Construida por Pedro de Arrieta, de 1714 a 1720. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



**IV-74** Capilla de Animas de la Catedral de México. Portada. Vista general. Construida por Pedro de Arrieta, 1720-1721. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-75** Iglesia de Corpus Christi, ciudad de México. Fachada. Vista general. Construida por Pedro de Arrieta, 1720-1724. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-76** Palacio de la Inquisición, ciudad de México. Fachada. Vista general. Construido por Pedro de Arrieta, 1732-1736. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-77** Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Planta de José Durán. Foto tomada de: Joaquín Bérchez: La arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII, p. 143.

**IV-78** Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Portada principal. Vista general. Atribuido a Pedro de Arrieta, construido de 1695 a 1709. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-79** Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Portada lateral. Vista general. Atribuido a Pedro de Arrieta, construido de 1695 a 1709. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

**IV-80** Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Cúpula. Atribuido a Pedro de Arrieta, construido de 1695 a 1709. Foto: Eva Aranda.

**IV-81** Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Vista general. Atribuido a Pedro de Arrieta, construido de 1695 a 1709. Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.